المجلس الأعلى للثقافة



المشروع القومي للترجمة

أصوات على هامش الحرب

كتابة المرأة عن الحرب الأهلية في لبنان

تأليف : ميريام كوك

ترجمة : صلاح حزين

مراجعة : سمر توفيق

958


mohamed khatab

المشروع القومى للترجمة

أصوات على هامش الحرب

كتابة المرأة عن الحرب الأهلية فى لبنان

تأليف

مريام كوك

ترجمة

صلاح حزين

مراجعة

سحر توفيق



٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

- العدد: ٩٥٨
- أصوات على هامش الحرب
(كتابة المرأة عن الحرب الأهلية فى لبنان)
- ميريام كوك
- صلاح حزين
- سحر توفيق
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب:

War's Other Voices:
Women Writers on the Lebanese Civil War
by: Miriam Cooke

Published by the Cambridge University Press

شارع الجبلاية بالأوبرا ـ الجزيرة ـ القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤
EL Gabalaya st. Opera House, El Gezira, Cairo
TEL: 7352396   Fax: 7358084

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة.

المحتويات

شكر وعرفان

لم يكن من الممكن إنجاز هذا الكتاب دون تعاون كثير من الناس. وعلى الرغم من أننى المسئولة الوحيدة عن الآراء الواردة هنا، فإننى ما كنت لأكتب كلمة دون أن أدرك أن هناك الكثيرين ممن دعمونى وشجعونى على الأمر الذى يبدو على الدوام واحدًا، إن لم يكن الوحيد، بين أكثر الأعمال فردية.. ألا وهو الكتابة.

أود أن أعرب عن امتنانى للدعم المؤسسى وللزمالة التى حررتنى من مسئولياتى الأخرى؛ لذا فإننى أشكر **مؤسسة فولبرايت** ومجلس بحوث العلوم الاجتماعية والجمعية الأمريكية للنساء الجامعيات وكلية ترينيتى للآداب والعلوم فى جامعة ديوك.

وأود أن أتقدم بالشكر إلى "طرفيات بيروت" اللواتى التقيت بهن وقابلتهن خلال إقامتى المطولة فى بيروت مرتين فى عامى ١٩٨٠ و١٩٨٢، وبينهن كلير جبيلى وإملى نصر الله وغادة السمان وهدى نعمانى وديزى الأمير وليلى عسيران وليلى السايح ونهاد سلامة وتيريز عواد، وكذلك أولئك اللواتى قابلتهن فى أماكن أخرى وبينهن إتيل عدنان وحنان الشيخ وإيفلين عقاد؛ فقد كن جميعًا كريمات وشجاعات بلا حدود. كنا نلتقى فى أكثر الظروف صعوبة لتبادل الآراء والكتب والصداقة. ولم تكن القنابل لتحول دون رغبتنا فى إجراء الحوارات الثقافية والإنتاج الجماعى. كنا جميعًا نشارك فى مشروع بدا لنا أهم من الأمن الذى لم يكن يستمر إلا سويعات قليلة.

أود أن أشكر جولندا أبوناصر وإيرين لورفينج وروز غُريب لترحيبهن بى فى الجامعة الأمريكية ببيروت، ولجعلهن إقامتى فى عام ١٩٨٢ جد مثمرة. وأود أن أشكر جانيت هايد كلارك التى كانت تستمع فى كل ليلة من ليالى ربيع عام ١٩٨٢ بصبر وأنا أروى بحماس حكايات عن مغامرات عجيبة أخرى. وكانت تسكب لى كاسًا من الشراب وتبتسم بهدوء لسذاجتى. وأود أن أشكر دوروثيا فرانك لما تكنه للأدب من حماس كان يبعث الحيوية فى بعض الأحداث رغم الحرب، كما حدث فى يوم جميل من أيام شهر مايو قضيناه فى قرية بصبوص. وأشكر أيضًا

فريد منصور لسماحه لى باستخدام لوحته المؤثرة للسيدة العذراء وابنها غلافًا لكتاب لم يكن أحد واثقًا من أنه سوف يكتب فى يوم من الأيام. كما أود أن أشكر ناديا كيمب التى كانت على الدوام فى رفقتى، وخصوصًا حين كانت تسوء الأمور. أود أن أشكرها لعبورها الخط الأخضر فى اليوم الخامس للغزو لتأخذنى خارج منطقة الخطر؛ فقد جعلها شعورها بالمسئولية عن صديقة لها تنسى سلامتها الشخصية.

وأود أن أشكر الذين قرأوا مخطوطة الكتاب وقدموا لى ملاحظات لا تقدر بثمن: إديث كوك وهدلى كوك وألبرت حورانى وروجر ألن وفدوى مالتى دوجلاس ومارجوت بدران ونبيه غطاس وسارة روديك وإيفلين عقاد، وأخص بالذكر ليز كلارك لتفضلها بالمشورة.

ولكن، وقبل كل شيء، أود أن أشكر بروس ب. لورنس الذى كان على مدى السنوات الست الماضية رفيقًا لا يكل وناقدًا مدققًا ومؤيدًا مخلصًا، وكان له الفضل فى إرشادى إلى طريق الكتابة النسوية، وأتاح لى تطوير قدراتى التى كنت قد يئست من تحقيقها، فله أهدى هذا الكتاب.

مقدمة

> قد يفترض الناقد أن هذا كتاب مهم؛ لأنه يتناول موضوع الحرب. لكنه قد يرى أيضًا أنه كتاب يخلو من الأهمية؛ لأنه يتناول مشاعر امرأة في غرفة استقبال. فمشهد في ساحة القتال أكثر أهمية من مشهد في دكان.
> (فرجينيا وولف، غرفة تخص المرء وحده A Room Of One's Own, p. 77).

بدأت الحرب الأهلية اللبنانية فى ١٣ أبريل عام ١٩٧٥، قبل انتهاء حرب فيتنام بأسبوعين. وفى عصر يوم الرابع من يونيو ١٩٨٢ هاجمت القوات الإسرائيلية لبنان، وبعد ذلك بيومين غزت أراضيه. وتغير، فجأة، وضع ظل سائدًا لمدة سبع سنوات، ولكن خلال هذه السنوات السبع التى سبقت الغزو الإسرائيلى كانت خيوط نسيج المجتمع اللبنانى قد بدأت فى التفكك، مفسحة المجال لتحول فى الوعى الوطنى.

يمثل لبنان حالة الامتحان الذى ترد فيه الأسئلة المتواترة بالنسبة لبلدان أخرى، والتى تابعها العديد من الباحثين فى سياقات علمية مختلفة. ما العلاقة بين الحرب والأدب؟ وما الإمكانات التى تتخلق؟ وما العوائق التى تفرضها اللغة؟ وما دور مجموعة تعرف بأنها أقلية - سواء حسب المقاييس الاقتصادية/الاجتماعية أو مقياس التوجه الدينى أو وفقًا لنوع الفرد رجلاً كان أو امرأة؟ وكيف تشارك مثل هذه الأقلية فى الحرب وكذلك فى الأدب الناتج عنها؟!

قبل الحرب كان لبنان مركزًا أدبيًّا يجتذب الكُتَّاب من أكثر أنحاء العالم العربى. كان هناك العديد من دور النشر والمنتديات والصحف الأدبية. وكان الشعر، كما فى جميع أنحاء العالم العربى، ذا أهمية إخبارية، ولكن فى وسط كل هذه المعمعة الأدبية لم يبرز سوى عدد قليل جدًّا من النساء.

فى عام ١٩٧٦ كان الوضع قد تغير؛ إذ كانت الحرب قد أفرزت نشاطًا أدبيًّا واسعًا(١) - وكان أبرز وأكثر المعبرين عن هذا النشاط من النساء. فكيف حدث

ذلك؟ ولماذا كانت تكتب النساء؟ وأى تأثير كان للكتابة على هؤلاء النساء؟ وكيف صاغت الحرب، التى تعتبر تقليديًا نشاطًا ذكوريًا من الناحيتين التجريبية والأدبية، ضمير النساء؟ وما الذى "كشفه تاريخ المرأة خلال تلك الفترة عن سياسات الحرب؟".(٢)

إن دراسة الكتابات النسوية عن الحرب تعنى وضع الكاتبات فى مكانهن المناسب فى مجتمعهن الحربى. إن حياتهن، مثلها فى ذلك مثل كتاباتهن، هى التى ستعبر بجلاء عن رد فعل النساء على الجملة القائلة "إن الحرب هى شأن الرجال"، هذا ما قاله هكتور لأندروماك عقب حروب طروادة. ويبدو أن التاريخ قد أثبت ادعاء هكتور، ليس لأن النساء غائبات عن ميدان المعركة، لكن لأنهن غائبات عن صفحات كتب التاريخ، إلا بصفتهن ممرضات أو تابعات للمعسكرات. لقد استمرت الحرب عبر الكتابة عنها بقدر ما استمرت عبر الأسلحة، وكان مؤرخوها المتحمسون عادة من الرجال. فالرجال هم الذين خلقوا أسطورة الحرب، وهم الذين منحوا أنفسهم ألقاب الجنرالات والقادة والمحاربين والمنظرين العقائديين، ثم خصوا النساء بأدوار التأييد والمساعدة، وأطلقوا على تجاربهن أسماء تجعل منهن بمثابة الخلفية للوحة الحرب، خلفية تساعد على إظهار الأبطال أكثر وضوحًا وتميزًا فيها.

ولكن فى العصر الحديث باشرت النساء رواية أخبار الحرب. فلم يعدن مجرد قارئات سلبيات لهذه الروايات، ولا هن بطلات سلبيات (ذرائع للمعارك، سبايا، جوائز للحلفاء، أو أشياء يجب حمايتها أو مهاجمتها)، ولا حتى بطلات ذوات نشاط هامشى (ممرضات، جاسوسات، مشجعات، أمهات وطنيات ينجبن محاربين جددًا بلا توقف، أو شبيهات دليلة، أو متطوعات لعمل الشطائر)، لقد أصبحن كاتبات نشطات. وفى تحليل ساندرا جلبرت حول ردود الفعل الأدبية للمرأة فى الحرب العالمية الأولى، يكتشف القراء عواطف متعددة ومختلفة كألوان الطيف، تتراوح بين الوطنية الشوفينية المغالى فيها، إلى التعاطف مع الحلول السلمية ورفض الحرب. كانت هناك الكاتبات البيض المرفهات من أمثال إديث وارتون ويلا كاثر وماى سنكلير، اللواتى رفضن الاعتراف بواقع الجبهة؛ فبالنسبة لهن كانت الجبهة "مكانًا للحرية"، فى حين كانت بالنسبة للرجال "تتعلق بالشلل والتلوث"؛ بل إن كاتبات مثل روز ماكولى عبرت عن حسدها لمواقع الجنود فى الخنادق، فى

حين هللت أخريات للحرية المكتشفة حديثًا التى جلبتها الحرب على جبهة الوطن:

> لقد سهلت الحرب التحرر ليس فقط من سفاسف الأمور الخاصة بقاعات الاستقبال والفساتين، بل أيضًا التجاوز غير المسبوق للعوائق العميقة التـــى فرضـــتها الأدوار التقليدية للرجل والمرأة.

أما النساء الأخريات فكان لديهن إحساس جديد بالتـــضامن أدى إلـــى رؤى عرضية لليوتوبيات الأنثوية، كما فى رواية تـــشارلوت بيركنـــز جيلمـــان «أرض النساء» (Charlotte Perkins Gilman, Herland, 1915).(*) وتخيلت بعضهن، مثـــل أليسماينيل، الخطوط العامة لمجتمع ما بعد أبوى ستدخل النساء فـــى نـــسيجه.(٣) ووجدت المناصرات لعدم العنف فى فرجينيا وولف ناطقة مفوهة بلسانهن.

كل من عاش حربًا، حتى لو كان ذلك على أطرافها، شارك فيها، ولا ينطبق هذا على بلد كما ينطبق على لبنان؛ فبتحويل ريشات الكتابة إلى أنـــصال، حولـــت الكاتبات اللبنانيات ما بدأ فى ذروة الأزمة(٤) إلى كشف إبـــداعى. قـــادهن عنـــف الحرب وإلحاحها إلى صياغة بعض أكثر التجارب كثافة وإيلامًا. وعنـــدما كـــسرن جدران الصمت، كتبت النساء أخيرًا قصصهن الخاصة.(٥) وعنـــدما رأيـــن شـــكل حياتهن يتطور وينمو تحت ريشة أقلامهن، بدأن يدركن ما كُنَّ عليه وما يمكـــن أن يصبحنه.(٦)

تقوم هذه الدراسة بمهمتين فى آن واحد: التعريف بمجموعـــة جديـــدة مـــن الكاتبات العربيات اللائى تجمع بينهن خلفية مشتركة هى كل من بيروت، والحرب اللبنانية؛ والمهمة الأخرى هى دراسة الأدب العربى الحديث- خاصة ذلـــك الأدب الذى يتناول تلك الحرب، وذلك من وجهة نظر النظرية الأدبية النسوية المعاصرة. والمهمتان غير متساويتين؛ فالأولى استكشافية ومتشعبة، والثانية تحليلية وشـــاملة، إلا أن الثانية لا تصبح ذات قيمة إلا حين يتم تأمين الأولى.

(*) تشارلوت بيركنز جيلمان Charlotte Perkins Gilman: كانت ناقدة اجتماعية وكاتبة نسوية فى الولايات المتحدة فى الفترة من ١٨٩٠-١٩٣٠، وتعتبر روايتها اليوتوبية Herland (١٩١٥) التى تدور حول قرية غريبة كل سكانها من النساء، من كلاسيكيات الكتابة النسوية فى الولايات المتحدة. [المراجعة]

فى الفصول الثلاثة الأولى أرسم خلفية الحرب الأهلية مع تركيز خاص على شخصيتها المميزة وأثرها على النشاط الأدبى. وبما أن لبنان، تاريخيًا، كان موقعًا يخوض عليه الغرباء معاركهم، فكيف اختلفت هذه الحرب؟ وكيف استطاع الكُتّاب أن يلعبوا دورًا قياديًا فى حرب تتحاشى القيادات؟ وأى الأساطير خلقوها، وأى لغة استخدموها للوصول إلى مشاعر قرائهم الفاترة؟ للإجابة على هذه الأسئلة انظر بشكل خاص إلى بروز نواة من الكاتبات اللواتى أطلقت عليهن اسم طرفيات بيروت.

وفى الفصول الأربعة الأخيرة أقوم بتحليل كل ما كتب عن هذه الحرب لتحديد الإسهامات المحددة التى قدمتها طرفيات بيروت للخروج بفهم للحظة الصدمة فى تاريخ وعى المجموعة. لقد كتب الرجال عن الاستراتيجية والأيديولوجيا والعنف. أما طرفيات بيروت، وبغض النظر عن المذهب الدينى والتوجه السياسى، فقد كتبن عن الطابع اليومى للحرب. كتب الرجال عن القلق الوجودى فى حين كتبت النساء عن الشعور بالوحدة بعد أن غادرهن المحبون. كتب الرجال بتحدٍّ عن الثورة، أما أولئك النسوة فقد كتبن بغضب ضد الهجرة. والفرق بين هذه الكتابة وتلك لا يدل ضمنًا على التفوق أو الدقة، وإنما فقط على وجهة نظر أخرى. كتبت طرفيات بيروت من الأطراف الداخلية؛ فقد أجبرن على المشاركة لأن الحرب كانت فى كل مكان. أما الرجال فكتبوا من فوق الزلزال مباشرة. وضمت كتابة الرجال قائمة بالوحشية والغضب واليأس، أما كتابات هؤلاء النسوة فقد عكست مزاج الحرب وظهور وعى نسوى.

من هن طرفيات بيروت؟ إنهن مجموعة من الكاتبات اللواتى تقاسمن بيروت بوصفها وطنًا والحرب بوصفها تجربتهن. لقد كن على الأطراف بمعنيين: معنى مادى، فقد تشتتن فى أرجاء مدينة تدمر نفسها، ومعنى ثقافى، لأنهن كن يتحركن فى عوالم منفصلة. كتبن وحدهن، ولأنفسهن، ولم يكن لديهن وعى بأن كتاباتهن مرتبطة بكتابات الأخريات، إلا أن وجهة نظرهن الطرفية أضفت بصيرة نافذة على الحرب بشكل كلى، ووحدت بينهن، وأتاحت لهن فوق ذلك أن يحطمن ويعدن هيكلة المجتمع حول مركز جديد.

يميل الأدب إلى خلق معايير ذاتية المرجعية، معايير لا تضم فى تأملاتها إلا أولئك الذين يكتبون باعتبارهم مدرسة أو حركة أو مثلاً نموذجيًا. ورغم أن طرفيات بيروت لا يشتركن فى المزايا العادية أو المتوقعة للتقدير الأدبى، فإنهن جديرات بأن يدخلن قوائم الأدب الحديث فى الشرق الأوسط. ولكن كيف يمكن تعريفهن، أو كيف يمكن موضعة أولئك اللواتى تشكلت تجاربهن فى حرب هى، بطبيعتها، التى فرقتهن وشتتت أصواتهن؟

لم يتضح لى على الفور أننى كنت قد تعثرت بصورة جديدة من صور الأدب العربى الحديث. كانت المشكلة الرئيسية التى واجهتنى كباحثة هى كيف يمكننى الولوج إلى أدب لم يكن معروفًا فى الخارج، ولم يكن معروفًا عنه سوى القليل فى الداخل، المقيمات فى بيروت مثلاً. والعديد من الكتّاب اللبنانيين يغطون جزءًا من تكاليف النشر على الأقل، ثم يضطلعون بمسئولية جزئية فى عملية التوزيع. وحين تكون الشوارع غير آمنة والمكتبات فى مناطق مهددة يشعر الكتاب بالتردد فى توزيع النسخ، فلا يوزعون إلا القليل منها، فى انتظار اللحظة المناسبة لتوزيع النسخ المكومة فى منازلهم، والتى قد تربو على الألف نسخة من الكتاب. ونتيجة لذلك فإن الكتب التى وضعها مؤلفون معروفون تباع على الفور تقريبًا، كما أن الحصول عليها يجب أن يتم من خلال المؤلفين أنفسهم. ومن الصعب معرفة أماكن وجود هؤلاء الكتاب؛ إذ إن الحرب جعلت السكان فى حركة دائبة، حتى استخدام الهاتف كان محدودًا، فقد كانت معظم أجهزة الهاتف معطلة. ولم يصدر دليل جديد للهاتف طوال الفترة من ١٩٧٥ وحتى ١٩٨٣.

حين ذهبت إلى لبنان فى نيسان (أبريل) عام ١٩٨٢ كباحثة فى مؤسسة فولبرايت، كانت العقبة الأولى وربما الأعظم التى واجهتنى هى تحديد أماكن وجود الكتّاب. ولحسن الحظ كنت قد قابلت الشاعرة مى ريحانى فى واشنطن دى سى، وكانت قد أعطتنى رقم هاتف أخيها فى الإنترناشونال كوليج وهى المدرسة الثانوية التابعة للجامعة الأمريكية ببيروت. وقد رحب بى أمين الريحانى بحرارة وأعطانى أسماء نحو عشرة كتّاب وأرقام هواتف نحو خمسة منهم، وحذرنى من أن الأرقام لن تعمل جميعها، وكان على حق. وعلى أية حال، نجحت فى الاتصال باثنين من هؤلاء الكتّاب، وحددت مواعيد معهما، والتقيت بهما، وتحدثنا، وأعطيانى مزيدًا من الأسماء، وأجريت المزيد من الاتصالات.. وبدأت رحلتى البحثية.

وما إن انقضت ثلاثة أشهر، حتى كنت أغادر ميناء جونية، وكان الإسرائيليون فى جنوب بيروت. كنت قد جمعت عددًا من أرقام الهواتف و/أو العناوين الخاصة بنحو أربعين سيدة وعشرة رجال كانوا يمثلون معظم الاتجاهات الدينية والفكرية (سُنَّة وشيعة وموارنة وكاثوليك لاتينيون وأرثوذوكس شرقيون ودروز ويساريون ويمينيون وبعثيون وناصريون)، ولكنهم جميعًا تقريبًا كانوا ينتمون إلى خلفية اقتصادية واحدة؛ فقد كانوا إما من الطبقة المتوسطة أو من الشريحة العليا منها. ولو لم تكن هناك حرب لكان من الممكن توسيع قائمتى، ولكن أى كاتب مضاف إلى هذه القائمة كان سيقتسم خصائص من قابلتهم ودرست إنتاجهم الكتابى. وعلى الرغم من أن قائمتى لم تكن شاملة، فإنها تمثل أوسع نتاج أدبى كُتب فى ظل هذه الحرب. وهذه الكتابات - روايات وقصص قصيرة ومقالات وقصائد بالعربية والفرنسية والأرمنية والإنجليزية وكذلك باللبنانية[٧] - تمثل إضافة قيمة للأدب الحديث فى العالم العربى.

فى محاولتى التعرف على طبيعة هذا الإنتاج الأدبى، أخذت فى الاعتبار جميع من كتبن بغض النظر عن حجم ما كتبنه. فهناك من كتبت روايتين أو ثلاثة، وهناك من لم تكتب سوى قصيدة، غير أنهن اجتمعن سويًّا، ليس فقط بسبب إقامتهن فى بيروت وتجربتهن فى الحرب، بل بسبب تأملاتهن الإبداعية التى صيغت فى أنواع أدبية عدة. لهذا السبب تحديدًا رأيت من المفيد أن نسميهن "طرفيات بيروت".

إن طرفيات بيروت كمجموعة هن محور هذه الدراسة. ولكن كلاً منهن، بقدر متفاوت، تلقى تركيزًا على تجربتها فى أحد فصول الكتاب. فبعض الفصول تتضمن مجموعة كبيرة من الأصوات التى يمكن أن ترسم جزءًا من الصورة، فى حين ركزت بعض الفصول على عدد من الكاتبات اللواتى يمكن اعتبار أعمالهن أكثر تمثيلاً لحالات أو مفاهيم تشترك فيها العديد من الكاتبات.[٨] وأحد ملامح هذا الأدب تطور إلى صورته المتكاملة فى أعمال كاتبة بعينها، فجاء الفصل بأكمله شرحًا لأعمالها.

وبغض النظر عن الاختلافات بينهن فإن قائمة طرفيات بيروت تشمل: غادة السمان وحنان الشيخ وإملى نصر الله وليلى عسيران وديزى الأمير وكلير جبيلى

(وهى تكتب بالفرنسية) وإتيل عدنان (وهى تكتب بالإنجليزية والفرنسية) وكل منهن تستحق مقدمة مختصرة عن حياتها.

إن أشهر طرفيات بيروت وأكثرهن شعبية لدى القراء هى غادة السمان المولودة فى الشامية، سوريا، ١٩٤٢. وكان والدها – وهو أكاديمى عصامى ينحدر من أسرة ريفية فقيرة – أستاذًا للقانون، ثم أصبح عميدًا لكلية الحقوق، وأخيرًا رئيسًا لجامعة دمشق، فوزيرًا للتعليم فى سوريا. أما والدتها، وكانت كاتبة، فقد توفيت "قبل أن أعى وجودها".(٩). أما غادة السمان فقد حضرت إلى بيروت عام ١٩٦٤. وبعد نيل درجة البكالوريوس من جامعة بيروت الأمريكية سافرت إلى لندن؛ حيث حصلت على الماجستير عن رسالتها عن "مسرح العبث"، وهو موضوع مناسب تمامًا لها هى التى تبدو وكأنها تتعامل مع الحياة باعتبارها مسرحًا عبثيًا، وهى نفسها الشخصية الرئيسية التى تؤدى أى دور تجده مناسبًا فى أية لحظة.

غادة السمان، نشر أول أعمالها فى مطلع الستينيات، ومع حلول عام ١٩٧٠ كانت قد حصلت على إعجاب ملحوظ من جمهور من القراء. كتبت عن الصراع العربى الإسرائيلى، وعن المظالم الاجتماعية وخاصة ما يتعلق بالنساء، وكذلك عن القبضة الخانقة للتقاليد. وفى ١٩٧٥ نشرت روايتها **بيروت ٧٥**، التى اعتبرت نذيرًا بالحرب. وفى العام التالى كتبت ونشرت روايتها **كوابيس بيروت** وهى فانتازيا مرعبة عن جانب من الحرب كانت شاهدة عليه: معارك الفنادق سيئة الصيت التى اندلعت فى أكتوبر ونوفمبر ١٩٧٥. وكانت تجلس يوميًا، وعلى مدى شهرين، من الساعة الخامسة صباحًا وحتى السابعة مساء لتكتب هذه الرواية الضخمة، وهى فى حالة أشبه بمن وقع تحت تأثير تنويم مغناطيسى.

وبينما كانت تحت حصار حقيقى احترقت مكتبتها، بما فى ذلك كثير من كتاباتها غير المنشورة، فأدركت أنها لم تعد تملك ترف أن تترك كتاباتها تتراكم بهدف جمع مختارات منها ثم نشرها يومًا ما. وكان زوجها بشير الداعوق، وهو صاحب دار تاليا للنشر، قد افتتح فرعًا لها أسماه منشورات غادة السمان. وفى ١٩٧٨ بدأت فى نشر، وإعادة نشر، أعمالها "غير الكاملة" والتى تضمنت مجموعة جديدة من القصائد بعنوان **اعتقال لحظة هاربة**، ١٩٧٩، والتى تطالب فيها بحب

مستحيل، و**القبيلة تستجوب القتيلة**، ١٩٨١، وهي مجموعة من المقابلات اختارتها للنشر من بين مقابلات أجريت معها بين ١٩٦٩ و ١٩٨٠. وتتميز هذه المقــابلات، مثلها في ذلك مثل أعمالها الأخرى، بالتحدى الثورى واحتقار الوسطية،(١٠) وهــى ترى أن الحرب الأهلية كان لها أثر إبراز أسئلة سرمدية من نوع: ما دور الفنــان؟ هل الكتابة أكثر فعالية من القتال؟(١١)

حنان الشيخ (ولدت ١٩٤٥)، نشأت فى رأس النبع، وهو حى بيروتى شــديد المحافظة والتخلف، فى كنف والد تقى صارم وكادح. وبعد تلقى العلم فى مدرســة ابتدائية محلية للفتيات المسلمات أقنعت حنان والدها بأن ينقلها إلى المدرسة الأهلية، وهى مدرسة حديثة. وكانت هذه الانطلاقة الأولى لها خارج رأس النبع هى التــى جعلتها تدرك كم كانت مضطهدة؛ فبدأت تساهم بكتابة المقالات فى صــحف مثــل النهار. ولكن مشاعر التمرد لديها تسارعت مع بدء رفضها لكل شيء وكل شخص جاء ليحول بينها وبين حريتها المكتشفة حديثًا.

فى عام ١٩٦٣ شعرت بأن عليها أن تغادر لبنان، فذهبت إلى القاهرة وليس فى جيبها سوى مائة جنيه مصرى. وهناك درست فى الكلية الأمريكيــة للبنــات، وقضت هناك أربع سنوات كتبت خلالها روايتها الأولى **انتحار رجل ميــت**. وفــى ١٩٦٧ عادت إلى بيروت لاستئناف عملها فى الصحافة، ولكنها لم تمكث طــويلاً؛ ففى أوائل السبعينيات، أن غادرت إلى السعودية لعام واحد.

أمضت حنان الشيخ الشهور السبعة الأولى من الحرب فى بيروت، ولكنهــا رحلت بعد ذلك تراودها مشاعر قرف، وبدون أى إحساس بالذنب؛ فلقد شــعرت أن من المستحيل عليها البقاء فى مكان "الشكل الوحيد الممكن للحوار فيه هــو حــوار الطرشان". واستقرت فى لندن مع القيام برحلات متقطعة إلى لبنان لزيارة والــدها. لكن الحرب كانت قد أشعرتها بالغربة عن بلدها، وجعلتها تدرك أنها مهمــا بلغــت من القوة كامرأة فليس لأنها لبنانية، بل لأنها عربية.(١٢)

كل ما أنتجته حنان الشيخ من أدب بعد ١٩٧٠ كُتب خــارج لبنــان: **فــرس الشيطان**، ١٩٧١، فى السعودية حيث عاشت لمدة عامين؛ **حكاية زهــرة**، ١٩٨٠، روايتها المثيرة للجدل عن الحرب، كُتبت فى لندن؛ **وردة الصحراء**، ١٩٨٢، وهى

مجموعة من القصص القصيرة، كتبتها فى السعودية، ومخطوطة لم تنشر حول أربع نساء فى مدينة صحراوية كتبتها فى لندن.

إملى نصر الله (ولدت ١٩٣٨)، غادرت بلدة كفير فى جنوب لبنان حين بلغت التاسعة من عمرها، وحين دخل أخوها المدرسة أرادت هى أيضًا أن تذهب، فكتبت إلى عم لها كان قد هاجر إلى وست فرجينيا فاستجاب لها على الفور، ووفر لها تكاليف الدراسة فى مدرسة داخلية فى الشويفات. وبعد دراستها هناك عملت فيها مُدرِّسة لمدة عامين قبل أن تكمل دراستها فى جامعة بيروت الأمريكية وكلية البنات الأمريكية (اليوم كلية بيروت الجامعية). وبعد تخرجها عملت مدرسة فى المدرسة الأهلية حيث كانت حنان الشيخ طالبة، وخلال دراستها وعملها معلمة، كانت تكتب للصحافة وأجهزة الإعلام البيروتية.(١٣)

لم يمح بريق العاصمة من ذاكرتها "أخواتها الأقل حظًا" اللواتى تركتهن خلفها فى كفير، فكانت تدرس وتعمل وتكتب لهن أيضًا مطالبة بالحرية التى ستعلمهن المسئولية. ومن خلال أعمالها كانت تحضهن على عدم قضاء حياتهن فى انتظار دائم يحلمن بالمستحيل، عليهن أن يبادرن إلى العمل الآن، وأن يتحررن من الماضى الذى يكبلهن.

ولكن منذ اللحظة التى حققت فيها انقطاعها عن الحياة المكبلة بالتقاليد، بدا وكأن نصر الله يعذبها شعور مقلق بأنها قد خسرت جزءًا أساسيًا من نفسها حين غادرت القرية. وقد انعكس هذا القلق فى كتاباتها؛ ففى روايتها الأولى **طيور أيلول**، ١٩٦٢، التى صدر منها حتى الآن ست طبعات، تقول إحدى الفتيات بعد مغادرتها القرية:

> أنا لست مرسال بعد اليوم. وإذا ما عدت فى الغد إلى أحضان قريتنا، إلى حضن أمى، فسأكون كالسياح الذين يشوقهم أن يروا سحر الشرق، ويتعرفوا سحره وغموضه. ولكن الفرق بينى وبينهم أنى أعرف كيف أسير فوق الجسر، وأصل من أقرب الطرق."(١٤)

الاغتراب موضوع أساسي في أعمال نصر الله، وقد يفسر جزئيًا تصميمها على البقاء في بيروت، مهما كان هذا القرار يبدو انتحاريًا. وخلال الغزو الإسرائيلي أحرق بيتها في بيروت الغربية، وكما حدث لغادة السمان، دمر الحريق ٣٠ عامًا من المخطوطات غير المنشورة. كان البقاء جنونًا، ولكنها رفضت المغادرة؛ فمغادرة بيروت تعني فقدان آخر شريحة أرض يمكن أن تعتبرها وطنًا.

ورغم قولها إنها في ظل أوضاع الحرب لا تكتب سوى القصة القصيرة (**المرأة في ١٧ قصة، ١٩٨٣**) فقد نشرت روايتين حول الحرب هما: **تلك الذكريات**، ١٩٨٠، و**الإقلاع عكس الزمن**، ١٩٨١. وقد كتبت الأولى منهما جزئيًا تحت القصف، أما الثانية فخلال فترة من الهدوء النسبي بين ١٩٨٠ و ١٩٨١.[١٥]

ليلى عسيران، (ولدت ١٩٣٦)، منذ نشر روايتها **عصافير الفجر** في ١٩٦٨، التزمت بالقضية الفلسطينية، فكانت تكتب لصحيفة **فتح** الفلسطينية، وتوقع ما تكتبه باسمها الصريح لكي تظهر للعالم أن غير الفلسطيني أيضًا يمكن أن يشعر بالقضية الفلسطينية ويعبر عنها كقضية عربية.[١٦] وكان عملها التالي، **خط الأفعى**، ١٩٧٠، ثمرة عامين قضتهما في قرية لبنانية على الحدود مع إسرائيل؛ حيث عملت بصورة وثيقة مع منظمة التحرير الفلسطينية وحركة فتح بشكل خاص، وساعدت في نقل السلاح لهم في سيارة زوجها الحكومية. وفي مطلع السبعينيات رفضت ومعها آخرون من مؤيدي تيار القومية العربية في لبنان أن يكون هناك أي فرق بين القضيتين الفلسطينية واللبنانية. ولكن بعد أقل من عقد ثبت لديها أن المصالح الفلسطينية تختلف عن مصالح معظم اللبنانيين. وفي أوائل ١٩٨٢ نشرت **جسر الحجر**، التي تخلت فيها عن كثير من المثاليات التي حل محلها توق إلى لبنان نقي خال من أي أجنبي بمن في ذلك الفلسطينيون.

روايتها الأخرى عن الحرب، **قلعة الأسطه**، ١٩٧٩، اعتبرتها استمرارًا منطقيًا لروايتها **خط الأفعى**، وتمهيدًا لرواية **جسر الحجر**. وبعد أن كرست نفسها للقضية الفلسطينية على مدى سنوات، كانت تتوقع بعض المكافأة، ولكنها فوجئت بالفلسطينيين المقيمين في منطقتها يستخدمون منزلها حائط صدٍّ ضد مهاجميهم.

وخلال سنوات الحرب كتبت "**بطاقات**" وهي مقاطع شعرية قصيرة في صحيفة **فلسطين المحتلة** الأسبوعية. وبعكس كلير جبيلي (أنظر أدناه) رفضت جمع هذه المقالات في مجلد واحد مؤكدة أن الكتاب يجب أن يوضع أصلاً باعتباره كتابًا، ولا يمكن أن يخرج بهذه البساطة: "أنا روائية، وبالنسبة لي، الكتابة مسألة إيمان." وهي تؤكد أن الحرب خلقت حاجة ماسة إلى الحب: حاجة أفضل ما يفي بها هي الكتابة. وعلى الرغم من اضطرارها لمغادرة لبنان في مناسبات عدة لأسباب صحية، فقد أصرت على حاجة اللبنانيين إلى البقاء، وحاجة الكُتَّاب إلى الكتابة. وهي ما زالت تعيش في بيروت.(١٧)

ديزي الأمير، ولدت في البصرة، العراق، عام ١٩٣٥، وتلقت تعليمها هناك. وبعد حصولها على درجة البكالوريوس من "دار المعلمين العالية" في بغداد عملت في التدريس لفترة قصيرة. وفي عام ١٩٦٣ سافرت إلى كيمبردج في بريطانيا على أمل أن تكتب رسالة دكتوراه حول الأدب العربي تحت إشراف المستشرق أ. ج. أربري. غير أن والدها رفض الإنفاق على دراستها، فكان عليها أن تغادر لندن عائدة إلى العراق، وفي طريق العودة توقفت في بيروت حيث استقرت.(١٨)

عملت ديزي سكرتيرة في السفارة العراقية، وفي غضون ثلاث سنوات عينت ملحقة صحفية، وهي مهنة أنشئت لها، وحفظت لأجلها. وحين اندلعت الحرب قررت البقاء في لبنان حيث عملت مديرة للمركز الثقافي العراقي. وقد عانت ديزي الأمير صعوبات كبيرة وفقدت عددًا من أصدقائها المقربين، عراقيين ولبنانيين، غير أنها لم تترك البلد ولو مرة واحدة. وقد كتبت مجموعتين قصصيتين حول الحرب هما: **في دوامة الحب و الكراهية**، ١٩٧٩، **وعود للبيع**، ١٩٨١.

كلير جبيلي، يونانية، مولودة بالإسكندرية عام ١٩٣٠، جاءت إلى لبنان في عام ١٩٥٥، وسرعان ما وقعت في حب هذا البلد الذي كان يومًا بلدًا جميلاً. ولأنها لم تكن تَعرف معنى العيش في بلد تعتبره وطنًا فإنها لم تشعر يومًا بالحنين الذي يشعر به المهاجر. وفي لبنان وخاصة خلال السنوات السبع الأولى من الحرب الأهلية اكتشفت لديها إحساسًا بالهوية والانتماء على مستوى الإنسانية. وبعكس تجربة حنان الشيخ فإن الحرب لم تغربها، بل أتاحت لها أن تشعر بالتوحد

مع الأرض والتقدير لشعب كانت تميل قبلاً إلى وصمه بالسطحية. غير أن سبعة أعوام من القتال ورفض الاستسلام علمتها أن لدى اللبنانيين قدرة على تحدى الفناء، قدرة على البقاء.(١٩)

ومثل غادة السمان وحنان الشيخ كانت كلير جبيلى صحفية. وفى ١٩٦٥ عينت محررة الأزياء والأدوية والعلوم فى صحيفة **لوريان لو جور** اليومية الناطقة بالفرنسية، ولكنها بعكس معظم طرفيات بيروت كانت لديها مهنة غير أدبية: مسئولة التخطيط فى برنامج الأمم المتحدة للتنمية. وحين اندلعت الحرب عرض على كلير جبيلى عمل تابع للأمم المتحدة في سويسرا، ولكنها اختارت البقاء؛ لأن الحرب كانت قد خلقت لديها وعيًا جديدًا. أصبح لبنان طفلاً عليلاً لا يمكن تركه لاحتدامات مرضه: وهو مرض جعله يصبح أكثر مدعاة للحب؛ لأنه كان يصرخ بما يحتاجه. وخلال الشهور الكئيبة التى دارت خلالها أكثر المعارك مرارة كانت تنتقل من منزلها فى بيروت الشرقية إلى مكتبها فى بيروت الغربية قرب مخيم صبرا للاجئين الفلسطينيين. وبحلول عام ١٩٧٨ كان الموقف قد تدهور فانتقلت إلى فندق فى بيروت الغربية حتى تتمكن من الوصول إلى عملها. أين يمكن لأولادها أن ينشأوا على حب بيروت ولبنان إلا فى لبنان؟ كان ينبغى أن يتعلموا أن الجميع مسئولون عما يحدث، كان ينبغى أن يتعلموا أنه فى لبنان "إذا أرهفت السمع فقد تسمع إيقاع العالم."

وفى ١٩٨٢ نشرت جبيلى فى باريس كتابًا بعنوان **ظهور رمزى** Acte de Présence، ضم مجموعة من بطاقاتها. وكانت قد نشرت هذه البطاقات فى صحيفة **لوريان لو جور** فى صورة منتظمة كل يوم خميس منذ عام ١٩٧٧. وقد راودها الأمل بأن تعبر من خلال جمعها عما أصبحت الحرب تقدمه لها من دلالات: هذه البطاقات، كما يشير العنوان، تتطلب حضورًا وبديلاً للدمار لا توفره سوى الكتابة.(٢٠)

إتيل عدنان (ولدت ١٩٢٥)، كانت الطفلة الوحيدة لأم يونانية من سميرنا وأب سورى كان متقدمًا فى السن، حتى إنه قاتل كضابط فى معركة الدردنيل. ذهبت إتيل إلى الولايات المتحدة فى الخمسينيات لاستكمال دراستها للفلسفة التى كانت قد بدأتها فى السوربون، فى جامعة بيركلى فى كاليفورنيا وجامعة هارفارد.

وهى تكتب بالإنجليزية والفرنسية فقط؛ لأنها خلال طفولتها فى لبنان كانت تعاقب إذا ما تحدثت بالعربية. وقد ولد لديها هذا القيد اللغوى إحباطًا كانت تعالجه بالكتابة "بقصد أن يترجم إلى العربية." ومثل إملى نصر الله، عملت فى مجال التعليم فى المدرسة الأهلية فى بيروت. وقد جعلها العامان اللذان قضتهما هناك بين ١٩٥٧ و١٩٥٩ "تشعر بأنها عربية". واليوم فإنها تحافظ على اهتمام حيوى بالعربية، غير أنها توصلت إلى حقيقة أنها حين تكون فى فرنسا فإنها تكتب بالفرنسية وحين تكون فى أمريكا تكتب بالإنجليزية. وعلى أية حال فإن الرسم يقدم تعبيرًا نقيًا عن أصولها وعن إخلاصها المستمر. وما قالته خلال حرب الاستقلال الجزائرية يبقى صحيحًا إلى اليوم: "إننى أرسم بالعربية وأوقع اسمى بالعربية؛ لأننى لا أتحمل أن أستخدم لغة المستعمر".[٢١]

وعلى الرغم من أن الرسم كان مهمًا فإن الكتابة هى التى دمجتها فى مجتمع كانت تشعر قبلاً أنها غريبة عنه. لقد حددت الكتابة "هويتها المكتملة الأولى"؛[٢٢] ففى عام ١٩٤٧ كتبت قصيدتها الأولى **كتاب البحر** Book of the Sea، وفى عام ١٩٧٠ كتبت **بيروت الجحيم إكسبرس**، وهى قصيدة طويلة تحدس بنشوب الحرب الأهلية. نشرت هذه القصيدة لأول مرة فى الصفحة الثقافية من صحيفة **لوريان لو جور** عام ١٩٧١. كما أنها حدست بالحرب فى مجوعتها الشعرية بالفرنسية **القيامة العربية** L'Apocalipse Arabe، والتى كانت قد بدأت كتابتها عام ١٩٧٥، وانتهت منها فى أغسطس عام ١٩٧٦، بعد سقوط مخيم تل الزعتر الفلسطينى. وكان عملها التالى هو رواية بالفرنسية عنوانها **ست مارى روز (١٩٧٨)**، وهى تقوم على قصة حقيقية عن امرأة سورية لبنانية تدعى مارى روز بولس، وهى مواطنة لبنانية تزوجت من لبنانى وعملت معلمة فى مدرسة للأطفال المعوقين ذهنيًا وقتلت فى عام ١٩٧٧، باعتبارها مواطنة لبنانية، بسبب تأييدها للقضية الفلسطينية. كما كتبت إتيل عدنان نصوصًا أيضًا لفيلمين وثائقيين عن الحرب، وشروحًا على غلاف تسجيل لآخر مجموعة من مقتطفات ناديا التوينى، والتى حملت عنوان **سجلات عاطفية عن حرب لبنان** Sentimenales d'une Guerre au liban **(١٩٨٢)**.

لم تفقد إتيل الأمل أو الإيمان بلبنان إلا بعد عامين من الغزو الإسرائيلى، نتيجة لاستمرار الفوضى، ولأن الاستغلال العالمى أصبح أكثر سفورًا، فقد قررت

أخيرًا وبعد ثلاثين عامًا من الحياة خارج لبنان الحصول على الجنسية الأمريكية.

هؤلاء الكاتبات السبع يمثلن مواقف مختلفة من حرب مشتركة، وتجارب مختلفة في هذه الحرب؛ فكل منهن شعرت بالحاجة إلى إبداع عمل قد يوضح أو يفسد لا معقولية "الوضع" اللبناني، كما أصبح يطلق على الحرب كنوع من التعبير المخفف.

سوف نستمع إلى أصوات نسائية عديدة أخرى في هذا الكتاب، وقليل من هؤلاء الكاتبات تم الاعتراف بهن كجزء من دائرة الأدب العربي المعاصر. ويعتبرهن بعض النقاد مجرد مؤلفات تافهات لا تروي الواحدة منهن إلا تاريخ حياتها، وأحيانًا تعيد روايته. وحين تدرس أعمالهن في كتب النقد الأدبي فإن معظمهن يعاملن باعتبارهن شيئًا غريبًا على أطراف الاتجاه السائد في الأدب.[٢٣] ويعتبر مضمون نصوصهن غير ذي صلة بالمشروع الإنساني للأدب؛ فهن لا يصلن إلى معايير التميز التي بموجبها تستحق بعض الموضوعات أن تكون بارزة، وفيما عداها يعتبر مؤلفوها غير حرفيين، وبالتالي لا يستحقون الذكر.

ولكن، لو كان حيز الموضوعات الجديدة والكُتّاب الجدد والأساليب الجديدة ضئيلاً، فما الذي يمكن فعله في شأن ظهور ما هو غير مسبوق؟ لأنه مختلف... فقد يستثنى باعتباره أدنى، أو ربما يحاول البعض قولبته في شكل يمكن الاعتراف به،[٢٤] أو ربما يُعرَّف باعتباره خلقًا لحيز استطرادي جديد يتجاوز المركز، الذي أصبح "مركزًا ميتًا تمامًا". وفي الحالة الأخيرة تبقى القيمة الجمالية هي العامل المقرر للأهلية، ولكن معايير تحديد مثل هذا النوع من أنظمة القيمة يجب أن تظل قابلة للمراجعة.[٢٥]

إن فكرة المراجعة هذه هي التي قادت بحثي إلى أصوات جديدة تمثل الأثر المحفز الغامض الذي تركته الحرب اللبنانية. وتعبر هذه الأصوات بأشكال لا تُحصى عن موضوعات متماثلة – من بيروت ولكن خارج المركز المتوقع، الميت الآن. إنها أصوات طرفيات بيروت، ويمكن فهم حقيقة إنجازهن على خير وجه من خلال مقارنة إنتاجهن بكتابات الذكور. الرجال يكتبون عن الحرب باعتبارها ظاهرة عشوائية محلية زائلة. غير أن الحرب كانت الحقيقة الثابتة التي لم تتغير إلا

من حيث شدتها. وكانت تجربة اشترك فيها الرجال والنساء على قدم المساواة، وما إن امتدت الحرب ووجدت نساء بيروت من الطبقة الوسطى والعليا أنفسهن أشد وحدة، حتى بدأن فى الكتابة حول تجاربهن الخاصة باعتبارهن نساء، وبدأن يتعرفن من خلال الكتابة على ما كُنَّ فيه من اضطهاد وتهميش فى السابق. ومع تبلور وعى سلبى بـ "الآخرية" otherness، بدأ طرح ذاتية "المركز" للمساءلة. ومع تعاظمها أصبحت هذه المساءلة الخطوة الأولى نحو تفكيك خطاب سائد. وأدركت طرفيات بيروت أن الخطاب، الذى يغلف الطاقة، يمكن أن يصبح أيضًا موضع التهديد الأكبر لها.(٢٦)

استخدمت هذه النساء خطابًا يقوّض ويفضح الادعاءات، حتى إن تجاربهن لم تكن تستوعب مع تجارب الرجال وحسب، بل وصلت فى بعض الحالات إلى أن تحل محلها. وبرغم أن لغتهن نشأت فى عزلة عن بعضهن البعض، فإنها اتسعت بفضل وعيهن. ولم تعد أعمالهن انعكاسات سلبية، بل أصبحت تخرج فى عنف ظاهر، مع إدراكهن، كما عبرت أدريان ريش، أنه:

> طالما بقيت لغتنا غير كافية فإن رؤيتنا ستبقى بلا شكل، وستبقى أفكارنا ومشاعرنا تدور فى الدوائر القديمة نفسها، وقد تكون العملية التى نقوم بها ثورية، ولكنها ليست تحويلية.(٢٧)

مع نهاية السبعينيات كانت طرفيات بيروت يستخدمن اللغة لخلق حقيقة جديدة؛ فقد كانت كتابتهن قد بدأت تكتسب قدرة تحويلية، بل وإرشادية، فمع إفساح الرقابة الذاتية المجال للتعبيرات الجريئة لإثبات الذات، بدأت قبضة النقد الذكورى القمعى فى الاهتزاز. ولم يحدث أن بدأت المرأة فى تأكيد هويتها الأنثوية علنًا، إلا مع انهيار البنية الأبوية المستقلة للهوية اللبنانية. وكان هذا أيضًا هو تعبير المرأة فى حروب أخرى. كتبت ساندرا جلبرت قائلة:

> لأن الثقافة الأبوية تدمر ذاتها، فإن من يخضعون لها لا يمكنهم تجنب الشعور بأن التضحيات التى ينطوى عليها "صوت السماوات" قد تحتوى، رغم كل شىء، على الأمل بسماء جديدة وأرض جديدة.(٢٨)

ومع استمرار العنف، وخوض الرجال معارك لا معنـــى لهـــا، أو هـــربهم، أدركت النساء أن المجتمع الذى كن ينتمين إليه يتهاوى، وكشفت الخيوط المتفككـــة عن الحاجة إلى مسئولية جماعية وكذلك إلى مسئولية عن الذات. وكان على الفـــرد أن يدرك كيف يمكنه البقاء. لقد تزامن الوقت المناسب لتأكيد الهوية الأنثويـــة مـــع تفتت هوية البلاد.

وعلى أية حال، فقد مثل الغزو الإسرائيلى تحديًا لهذا التأكيد للـــذات، وبـــدا القصف الإسرائيلى المتصل فى صيف عام ١٩٨٢ إشارة إلى نهاية حربهم الداخلية وصراعهم المدنى. وعلى الرغم من استمرار القتال، فإن فصلاً رئيسيًّا من قـــصة الحرب اللبنانية قد انتهى، والكتّاب الذين كانوا قد تجنبـــوا التعبيـــر الأدبـــى عـــن الحرب؛ لأن الأحداث كانت قريبة جدًّا وحادة جدًّا، أصبح فى إمكانهم الآن البدء فى كتابة الرواية وخلق تاريخ. فحين تنتهى الحروب يتصارع الخصوم علـــى القـــصة التى ستعتمدها الأجيال. وفى هذه النقطة الحاسمة من "صـــناعة التـــاريخ" يـــصبح "تشكيل المنهج عملية قاسية بصورة خاصة"،[٢٩] ويبدأ النقاد فى صنع شكـــسبيرات من الأنصار السياسيين، بينما يقمعون المواهب غير الأصولية، أو المواهب غيـــر المرغوب فيها.

خلال الحروب، تستثمر الحقيقة المكان الذى سـرعان مـــا ســـوف تحتلـــه الأيديولوجيا. إن ديناميات هذه الحقيقة، أكثـــر مـــن الترتيـــب وإعـــادة الترتيـــب الأيديولوجى اللاحق، هى التى تشكل موضوع هذا الكتاب. وليس من الواضح أيـــة مكانة، إن كانت هناك مثل هذه المكانة، ستحتلها طرفيات بيروت فى المنجز الأدبى الرئيسى فى لبنان، الذى نجا – إذا كان حقًّا قد نجا – من الغـــزو الإســـرائيلى. إن الأصوات التى كانت مقموعة قبل الحرب، وربما تقمع ثانية فى أعقابها، تجتمع هنا معًا لإيضاح، وتضخيم، وإثراء تقليد مزدهر.[٣٠]

الهوامش

(١) "ليس من الصحيح دائمًا أن الصراع العنيف بين الرجال والأفكار لابد أن يكون شرطًا أساسيًا للخلق الفنى، لكن يبدو أن هذا هو الحال فى لبنان ما بعد الحـــرب الأهليـــة... وسواء كان ذلك رغم وحشية الحياة اليومية أو بسببها، فيبدو أن الفنـــانين اللبنـــانيين يستمدون طاقة عصبية وإلهامًا من الجنون الذى يعصف حولهم".

Thomas L. Friedman, "Amid Lebanon's Postwar Turmoil, Cultural Creativity Thrives", New York Times, 5.13.82.

(٢) Joan W. Scott. "Women and War: A Focus for Rewriting History", Women's Studies Quarterly, XII (2), 1984, p. 6.

(٣) Sandra Gilbert, "Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and The Great War" in Signs: Journal of Women in Culture and Society, Spring 1983, vol. 8, no. 3, pp. 438, 440-1, 429, 432, 435.

(٤) انظر ميريام كـــوك: "Theater of the Absurd . . . Theater of Dreams", Journal of Arabic Literature, vol. 13, 1982, pp. 124-41.

(٥) Carol Christ, Diving Deep and Surfacing. Women Writers on Spiritual Quest, Boston: Beacon Press, 1980, p. 1.

فى أواخر أعوام ١٩٧٠، كتبت زيزفون سلسلة من الرسائل إلـــى مجلـــة الحـــوادث، تعتذر فيها عن عربيتها الركيكة، لكنها تصر على أن تجعل صوتها مسموعًا بالعربية وليس بالإنجليزية أو الفرنسية (ص١٩). وتدافع قائلة لـــسنا بحاجـــة إلـــى صـــورة فوتوغرافية. كل ما نحتاج إليه هو أن يُسمع صوتنا... أن تفكروا فيه... وأن تمنحونا سعة نتنفس فيها.

Zizifun . . . Letters From A Woman To Her Lord. Lebanon. And To Her Lebanese Lady, Beirut, 1977-8, p. 18; cf. also pp. 37, 102, 152.

قارن، نجوى قعلجى، رفيق القرن العشرين، بيروت، ١٩٧٩، ص٤٥.

Yolla Polity Sharara, "Women and Politics in Lebanon", Khamsin. Journal of Revolutionary Socialists of the Middle East, 1978, vol. 6, pp. 6-15. Cf., Frederick J. Harris, Encounters with Darkness. French and German Writers on World War II, New York: Oxford U.P., 1983, p. 39.

(٦) Cf., Annette Kolodony, 'Turning the Lens on "The Panther Captivity: A Feminist Exercise in Practical Criticism" in Elizabeth Abel (ed.), Writing and Sexual Difference, Chicago: Chicago U.P.. 1983, p. 159.

(٧) أثناء السنوات الأولى من الحرب، شكلت مجموعة من المثقفين المارونيين تحت قيادة الشاعر سعيد عقل مدرسة أدبية سياسية سُميت "حُراس الأرْز". وقد ادعوا (مثلما فعل الشعراء الفرانكفونيون فى سنوات ١٩٢٠، الذين ساهموا فى إصدار Revue Phénícienne، انظر Saher Khalaf, Littérature Libanaise de Langue Française, Ottawa: eds. Naaman, 1974, pp. 14-16)، ادعوا أن المارونيين وحدهم لهم الحق فى أن يسموا أنفسهم لبنانيين، لأنهم سلائل الفينيقيين. وابتكرت الجماعة أبجدية جديدة مبنية على الأبجدية اللاتينية نقلوا إليها اللهجة اللبنانية العربية، وأسموها باللغة اللبنانية. ومن مؤسسى هذه الجماعة مىّ مر May Merr، وقد نشرت فى ١٩٧٨ كتابًا بعنوان Bxebbaq (بحبك). لقاءات مع مى مر وسعيد عقل، بيروت، ٢٠، ٢٧ يونيو ١٩٨٠.

(٨) فى مثل هذه الحالات، فإن توثيق الأدلة المأخوذة من الأعمال الأخرى يقدم فى هوامش أسفل الصفحة. وسوف يُشار إلى أنه ليس ثمة ذكر للحالة الزوجية أو الديانة. عندما تناولت هذا الأدب لأول مرة ظننت أن الديانة كانت عاملاً مهمًا، وقد التقطت كيلباتريك هذا الاهتمام واعتبرته إيجابيًا (Kilpatrick, "Women and Literature in the Arab East" in Mineke Schlipper (ed.), Unheard Words, Women and Literature in Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America, London and New York: Allison and Busby. 1985, p. 85). ومع ذلك فإن التحليل الأعمق كشف أن الهوية الدينية تأثيرها ضعيف، أو غير موجود، على أدب النساء فى هذه الحرب.

(٩) غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، بيروت، ١٩٨١، ص٥٧.

(١٠) عندما يحاول المحاورون أن يحرجوا السمان للإجابة على ما يختص بالتفاصيل الشخصية، فإنها تتملص من قبضتهم بمزحة أو تعليق ساخر، على سبيل المثال: متى ما تحدثت نجمة من نجمات السينما عن زوجها إلى الصحافة فإنها سرعان ما تنتهى بالطلاق (النهار، ٢٢ يونيو ١٩٨٠).

(١١) لقاء مع غادة السمان، بيروت، ٣ أغسطس ١٩٨٠.

(١٢) لقاءات مع حنان الشيخ، لندن ٩-١٨ يوليو ١٩٨٤.

(١٣) ظلت تكتب لمجلة الصياد منذ ١٩٥٥ إلى ١٩٧٠. كما ساهمت فى برنامج إدويك شيبوب الإذاعى عن المرأة صوت المرأة. وكانت من أولى السيدات اللبنانيات التى وصلن فى تعليمهن إلى الجامعة. وتقاعدت من العمل فى الصحافة ١٩٧٠ للتفرغ للكتابة القصصية. لقاء مع إملى نصر الله، ٢٥ يونيو ١٩٨٠ (فى بيروت) و٣ أكتوبر ١٩٨٥ (فى هنتينجتون، وست فرجينيا).

(١٤) نصر الله، طيور أيلول، ص ٢٤٠. قارن، الإقلاع عكس الزمن، ص١٤٥.

(١٥) لقاءان مع نصر الله، فى هنتينجتون، ٣ أكتوبر ١٩٨٥، وبيروت ١٠ مايو ١٩٨٢.

(١٦) لقاء مع ليلى عسيران، بيروت ٢٩ مايو ١٩٨٢.

(١٧) لقاء مع ليلى عسيران، ٢٧ مايو ١٩٨٢.

(١٨) لقاء مع ديزى الأمير، بيروت، ١٧ إبريل ١٩٨٢.

(١٩) فى ١٩٧٧، أخذت أحد المسئولين بالأمم المتحدة فى جولة حول المناطق التى ضربت بالقنابل فى بيروت. وكانت أول زيارة لها منذ عام ١٩٧٥. كان الخراب شاملا. ولكن هناك، وسط الحطام، كان يقف رجل عجوز يبيع برتقالا وعطرا على صوت راديو مرتفع. (لقاء، بيروت ٣٠ إبريل ١٩٨٢).

(٢٠) لقاء مع كلير جبيلى، ٤ يونيو ١٩٨٢ (أول أيام الضربة الجوية التى سبقت الغزو الإسرائيلى).

(٢١) لقاء مع إتيل عدنان، سان فرنسيسكو، ٢٠ نوفمبر ١٩٨٤. وقد أقامت معارض فنية فى الولايات المتحدة وفرنسا والمغرب وتونس ولبنان. انظر أيضا لقاءها مع هيلارى كيلباتريك: Hilary Kilpatrick, "Interview with Etel Adnan" in Schlipper, Unheard Words, pp. 114-20.

(٢٢) وهى تذكر ليلى بعلبكي ككاتبة أخرى تشكلت هويتها من خلال الكتابة. وعندما التقت إتيل بوالد ليلى قدم نفسه بصفته "أبو ليلى بعلبكى". (لقاء، سان فرنسيسكو، ٢١ نوفمبر ١٩٨٤).

(٢٣) على سبيل المثال، اختار عفيف فرج غادة السمان، وحنان الشيخ، وإملى نصر الله وديزى الأمير، وليلى عسيران باعتبارهن أشهر الكاتبات اللاتى كتبن عن الحرب (انظر فرج Freedom in Women's Literature, Beirut, 1980؛ انظر أيضا مقاله فى الملف، ١٧ يناير ١٩٨٣). ويذكر خلف كلير جبيلى وإيتل عدنان فى ١٩٧٤ باعتبارهما تمثلان الجيل الجديد من شاعرات الفرانكفونية الهامات فى لبنان (Literature Libanaise de Langue Française, p. 146)، ومثل معظم الكاتبات العربيات، فنادرا ما تصدر لطرفيات بيروت كتب تجمع بين عدد من الكاتبات. وقد اعتبر إلياس خورى أن كتابات النساء حول الحرب "ليست أدبا" لأن اللاتى كتبتها هن "سيدات صالونات"! لقاء، فى جامعة ديوك، ٢٦ سبتمبر ١٩٨٦. وقد أشار تيرى إيجلتون إلى قيمة إصدار الأحكام كـ "افتراضات تمارس بها بعض الجماعات الاجتماعية، وتفرض، سلطاتها على الآخرين".

Terry Eagleton, Literary Theory: An Introduction, Minneapolis, 1983, p. 16.

(٢٤) "ولكن تذكرى، لا يستطيع الإنسان أن يجعل عمل الأقلية يندمج فى المنتج الكلى بالتظاهر بأنه يتناول نفس الأشياء تقريبا أو يستخدم نفس تقنيات العمل الرئيسى. فمن المحتمل أنه ليس كذلك. وسوف يبدو الأمر وكأننا لم نمر أبدا بأية تجارب على وجه الأرض."

Joanna Russ, How to Suppress Women's Writing, Austin: University of Texas Press, 1983, p. 130

(٢٥) Russ, How to Suppress, p. 132، "إن ما يدخل في الموضوع هنا هو أكثر شـبها بمآسى النقد النسوى، لأن بطلات الأدب النسوى وأبطاله هم الذين يتمزقـون بـين إعادة تعريف نوعية مكتشفاتهم، وإعادة تحديد جذرية لمستوى الأدب ذاته".

Lillian Robinson, "Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon" in Elaine Showalter, The New Feminist Criticism, Women, Literature and Theory, Toronto and New York: Pantheon, 1985, p. 111.

(٢٦) يهاجم ميشيل فوكو فكرة وجود خطاب مهيمن، ويعرف قوة الخطاب بأنها "عـدد كبير من العناصر الاستطرادية التى تتفاعل باستراتيجيات مختلفـة... والخطـاب محول للطاقة كما أنه مصدر لها، فهو يقويها، ولكنه أيـضا يـضعفها ويكـشفها، ويحولها إلى شيء هش، ويجعل من الممكن خذلانها".

Foucault, The History of Sexuality : An Introduction, (tr. Robert Horley), New York: Vintage Books, 1980, pp. 92-101.

(٢٧) Adrienne Rich, On Lies, Secrets and Silence, (1979), quoted in Wendy Mulford, "Notes on Writing" in Michelene Wandor, On Gender and Writing, London and Boston: Pandora Press, 1983, p. 38.

(٢٨) Gilbert, "Soldier's Heart", p. 446.

(٢٩) Showalter, "introduction. The Feminist Critical Revolution" in Showalter, The New Fiminst Criticism, p. 11.

(٣٠) والبديل الكئيب تحدده بقوة إيلين شوالتر: "إذ فقدنا القدرة علـى رؤيـة الـروائيين الصغار، الذين كانوا هم حلقة السلسلة التى تربط جيلا بالجيل التالى، فإننا لم يكـن لدينا فهم واضح للتواصل فى كتابة النساء، ولا أى معلومات يعتمد عليهـا حـول العلاقة بين حياة الكتاب أو الكاتبات، وبين التغيـرات فـى الأوضـاع القانونيـة والاقتصادية والاجتماعية للنساء".

Showalter, A literature of Their Own. British Women Writers from Bronte to Lessing, Princeton: Princeton U.P., 1977, p. 7. See also, Jane P. Tompkins, Sensational Designs, Oxford and New York: Oxford U.P., 1985, p. xv.

الجـزء الأول

تجربـة مختلفـة

الفصل الأول

رقصة الرعب

> عملية الإعدام، سواء أعجبك ذلك أم لا، هي دائمًا نوع من الاحتفال. إنها رقصة الإشارات واستقرارها في الموت. إنها الفرار السريع للصمت دون مغفرة. إنها انفجار الظلام المطلق بيننا. فما الذى يمكن للمرء أن يفعله في هذا العيد الأسود غير الرقص؟ ينهض الصُمُّ - البُكم، وبتأثير إيقاع القنابل المتساقطة الذى تستقبله أجسادهم من الأرض الراجفة، يبدأون في الرقص.
> (إتيل عدنان. *ست ماري روز Sitt Marie Rose*، ص١٠٤-١٠٥)

فى الثالث عشر من أبريل عام ١٩٧٥ اندلعت الحرب الأهلية في لبنان، واستمر القتال بين عشرات الجماعات لسبع سنوات. وفى السادس من يونيو ١٩٨٢ غزت القوات الإسرائيلية لبنان، وعلى الرغم من أن حالة التوتر لم تتوقف، فقد تغيرت طبيعة الحرب، وتغير الممثلون، وتشكلت منظمات جديدة أكثر تطرفًا، وأصبح المأزق اللبنانى قضية تهم العالم بأسره.

وحتى ١٩٨٢، سمحت بيروت لمواطنيها بخداع أنفسهم ولكن مع الغزو لم يعد مسموحًا لترف التلغيز والادعاء أن يستمر. فالحرب التى وصفت بأنها لبنانية وأهلية قد اعترف أخيرًا بأنها لم تكن لا هذه ولا تلك، وإنما كانت حربًا قذرة قاتل فيها جيران لبنان جميعًا على الساحة اللبنانية، وخاصة بيروت.

بيروت

طوال سنوات الخمسينيات والستينيات وبدايات السبعينيات من القرن الماضى كانت بيروت أرضًا يلعب عليها جيرانها؛ وفى ١٩٧٥ أصبحت بيروت ساحة معاركهم، وقد يبدو مثل هذا التحول غير مفهوم فى أى مكان آخر، ولكن التناقض فى بيروت جزء من الحياة، وجزء من قوة المدينة، وجزء من ضعفها.

لقد اجتمع الترف والمغامرة[١] والتعليم والثقافة والعدل[٢] لتوكيد مرونة المدينة الأسطورية تجاه سلسلة من الكوارث الطبيعية وتلك التى صنعها الإنسان[٣]. فخلال القرن التاسع عشر نمت بيروت سكانيًا وكذلك استراتيجيًا لتصبح المركز التجارى والمصرفى والسياسى والثقافى الرئيسى فى العالم العربى بأكمله[٤]. واليوم فإن بيروت هى المرحلة المستلبة لمعارك الآخرين[٥]. كتبت إتيل عدنان، فى *ست مارى روز*، قائلة:

كل مشاجرات العالم العربى لها من يمثلونها هنا... التعساء والمسحوقون يتم إرهابهم (ص١٢)... ليس لدينا أصدقاء بل قوادون. ليس لنا حلفاء، وإنما ائتلاف من المرائين أصحاب المصالح الذين يعطوننا المال والسلاح لا لشىء إلا لتأمين استقرارهم الداخلى (ص ١٧٣).

سواء كانت بيروت تزدهر أو تعانى، فقد كانت بالنسبة لأهلها على الدوام أكثر من مجرد مدينة، كانت وجودًا حيًا أثار عواطف متضاربة، وظهر ذلك فى أقوى صورة بعد ١٩٧٥، حين تحولت جوهرة المتوسط إلى "مركز لجميع أنواع الدعارة". كانت الإلهة/العاهرة التى توقف على بقائها بقاء الكثيرين. لقد اعتاد الكتاب على استخدام هذه الصورة الموحية لبيروت، باعتبارها ملكة حينًا، وحينًا باعتبارها عاهرة، وأحيانا باعتبارها من الزهاد. والفقرة التالية التى جاءت فى مجموعة مقابلات غادة السمان، والتى نشرتها تحت عنوان *القبيلة تستجوب القتيلة*، مثال حى على ذلك:

بيروت: غانية متنكرة فى زى راهبة. تافهة، لا لأنها غانية، ولكن لأنها غير مقتنعة بما تفعله.. إنها باختصار تغطى وجهها بالثوب الذى تكشفه عن ساقيها.[٦]

ومنذ الحرب أضيفت مفارقة المجرم/الضحية إلى صورة بيروت المركبة، خاصة من جانب الشعراء مثل مى ريحانى فى قصيدتها غير المنشورة "الموت وحده يستمر"، وأرجوان فى "انهضى يا بيروت"، و"بيروت كنت الطريق إلى السماء"، وحنان يموت فى "حبيبتى بيروت". والفقرة التالية من قصيدة كتبها الشاعر السورى/اللبنانى نزار قبانى، توضح هذا التناقض:

يا ستَّ الدنيا يا بيروتْ...
مَنْ باعَ أساورَكِ المشغولةَ بالياقوتْ؟
من صادر خاتمك السحرى،
وقصَّ ضفائرَكِ الذهبيَّةْ؟

من ذبحَ الفرحَ النائمَ فى عينيكِ الخضراوينْ؟
من شطبَ وجهكِ بالسكّين،
وألقى ماءَ النارِ على شفتيكِ الرائعتينْ؟
من سمّمَ ماءَ البحرِ، ورشَّ الحقدَ على الشطآنِ الورديّةْ؟
ها نحنُ أتينا.. معتذرينَ.. ومعترفينْ
أنّا أطلقنا النارَ عليكِ بروحٍ قبليّةْ..
فقتلنا امرأة.. كانت تُدعى (الحريّةْ)...

من أينَ أتتكِ القسوةُ يا بيروتْ،
وكنتِ برقّةِ حوريّةْ؟
لا أفهمُ كيف انقلبَ العصفورُ الدورى..
لقطّةِ ليلٍ وحشيّةْ..
لا أفهمُ أبدًا يا بيروتْ
لا أفهمُ كيف نسيتِ اللهَ..
وعُدتِ لعصرِ الوثنيّةْ..

قومي من نومكِ..
يا سُلطانةُ. يا نوّارةُ. يا قنديلاً مشتعلاً في القلبْ
قومي كي يبقى العالمُ يا بيروتْ..
ونبقى نحنُ..
ويبقى الحبّ...

فى البداية تبدو بيروت ضحية، والشاعر يريد أن يعرف من الذى ارتكب الجريمة. وعلى أية حال، فهو سرعان ما ينتحل المسئولية عن انتهاك المدينة وكذلك عن مقتل امرأة تدعى "حرية". ولكن ما أن يعترف الشاعر حتى يتراجع فورًا عن اعتذاره. الواقع أنه ليس مسئولاً هو أو غيره؛ فبيروت نفسها ارتكبت العنف، أصبحت بيروت كبش فداء. إن اتهام بيروت بالخيانة أسهل من مواجهة المسئولية الشخصية، فبعد أن فتحت ذراعيها على اتساعهما للغرب، ما الذى تتوقعه بيروت سوى اغتصاب وحشى تعقبه آلام داخلية؟ إن هذا التنصل من اللوم، وهذا التظاهر بالبراءة فى مواجهة الإثم الواضح، كان موقفًا اتخذه الكثيرون خلال المرحلة الأولى من الحرب. وطالما بقى إصبع الاتهام غير موجه بشكل مباشر، يمكن إنكار استحقاق اللوم. وأخيرا فإن الاعتذارات والهجمات تعطى الفرصة للابتهالات والتوسلات؛ حيث تعود بيروت الضحية إلى مكانتها، إلهة للوحى والإلهام. إن لبيروت من القوة ما يجعلها تنهض ثانية، يجب أن تنهض ثانية لعل العالم ينجو.

لقد قبض قبانى هنا على ذات الصفة التى تميز الموقف المتناقض السائد من بيروت، ففى مثل هذه الفترات الفاصلة التى تتغير فيها المواقف، يبرز الناس الذين لا ينفصل وجودهم عن وجود المدينة؛ حيث تغطى لحاظهم عرى بيروت، وهى فى المقابل تعانقهم(٧). ويتحول موقفهم المائع من المدينة مؤشرًا خاصًّا بوعيهم: فهم فى لحظة أبرياء، وفى اللحظة التالية مذنبون؛ ثم أحرار فمقيدون، ثم فخورون فأذلاء. فى رواية *ست مارى روز* تسهب إتيل عدنان فى تصوير هذه المفارقة:

> [لقد جمعت بيروت] سلوكيات وعادات، العيوب والانتقام، الإثم وعهر العالم أجمع، فى داخلها. واليوم

> تقيأت ذلك كله وملأ هذا القيء كل أرجائها... هذه المدينة أشبه بمخلوق يعاني معاناة عظمى.. فهي مجنونة جدًا، ومشحونة جدًا، لكنها الآن منكسرة، تالفة ومغتصبة، مثل أولئك الفتيات اللائي اغتصبهن ٣٠ أو ٤٠ من رجال الميليشيات، وهن الآن نزيلات مصحات عقلية لأن عائلاتهن، أبناء بيئة البحر المتوسط لأقصى مدى، يفضلون مداراة الأمر على علاجه.. (ص٢٠-٢١)

لقد فتحت بيروت نفسها لشرور العالم ولم تتوقف حتى أتخمت به وأصبحت ضحية. ولكن لأنها امرأة، ولأن التضحية بها واغتصابها جلب العار للعائلة، فإنها لم تُشفَ بل اختبأت، قُمِع جرحها فكان من المحتّم أن يعود[٨].

كانت بيروت مشوهة ومغوية ومقرفة وفاتنة. وفي رواية غالب حمزة أبو الفرج ولاحترقت بيروت (١٩٨٣) تُصوِّر بيروت عانسًا عذراء عمرها ألف عام، راقصة في كباريه، وسياسية، وأمًا تبكي غاضبة، إنها زعيمة علمانية، ولكنها أيضًا وسيطة مقدسة[٩].

وقليل من الأعمال المكتوبة حول هذه الحرب لا تخاطب فكرة الربة الملهمة في لحظة ما، فمثل قباني، تجد معظم الأعمال السلوى في الموارد الخفية التي تحتضنها المدينة.

تاريخ من الحرية والملجأ

الترف والمغامرة، الثقافة والوثنية والمرونة والحب والكراهية: كل من هذه الأسماء استحضر في محاولة لتلخيص جوهر شخصية بيروت. ولكن الخصائص الأكثر إلحاحًا المرتبطة ببيروت، وكذلك بالمنطقة المحيطة بها، جبل لبنان، كانت على الدوام هي الحرية والملجأ.[١٠]

كانت الشعوب المضطهدة، من جميع أرجاء المتوسط، تهرب إلى جبل لبنان. إليه هرب اليهود من الاضطهاد الرومانى فى دولة جوداليا Judaea(*). وفى القرن السادس هرب الموارنة من اليعاقبة فى سوريا إلى جبل لبنان. والموارنة طائفة دينية توحيدية تنتمى للكنيسة اللاتينية، وهم القائلون بأن للمسيح طبيعة واحدة. وبعد ذلك بقرن، فى عام ٦٣٦م، اندفع البدو من شبه الجزيرة العربية؛ حيث كانوا قد شكلوا إمبراطوريتهم الإسلامية حديثًا، وحطوا على شواطئ لبنان. ولم يكن هؤلاء المسلمون الذين وصلوا حديثًا بحاجة للاحتماء فى الجبال، فسرعان ما أصبحوا هم السلطة التى كان سكان الجبال يثورون ضدها، ويطلبون الملجأ هربًا منها: ففى عام ٦٦١ تأسست الخلافة الأموية فى دمشق، على بعد ما لا يزيد على ستة أميال من بيروت. ومن معقلهم الجبلى، ثار الموارنة ثورات دينية وعسكرية وسياسية واجتماعية، وأيضًا لغوية: فحتى القرن الثالث عشر ظلوا على رفضهم اللغة العربية، محتفظين بالآرامية لغة لهم. وفى القرن الحادى عشر أصبح الدروز، وهم طائفة منشقة عن الطائفة الشيعية فى مصر، هدفًا لاضطهاد فرقة شيعية أخرى هى الطائفة الإسماعيلية الفاطمية، الذين كانوا حينئذ يحكمون مصر ومعظم أنحاء شمال إفريقيا. وبهروبهم إلى الشمال اتخذ الدروز أيضًا من جبل لبنان ملجأ لهم. وفى مطلع القرن العشرين، هرب الأرمن من شرق تركيا بحثًا عن ملجأ إلى الجنوب، واستقر بعضهم فى بيروت وفى عنجر فى وادى البقاع. وأخيرًا، فى منتصف القرن، تدفق الفلسطينيون شمالاً إلى جنوب لبنان، وأقاموا المخيمات بهدف الإقامة المؤقتة، ولكن تأجيل عودتهم جعلهم آخر الجماعات "دائمة الإقامة" من اللاجئين اللبنانيين.

كان لبنان ممرًا لموجات اللاجئين واحدة تلو الأخرى، وقد تم استيعاب الجميع باستثناء الموجة الأخيرة المكونة من الفلسطينيين. يقول مثل لبنانى "عاشر القوم أربعين يومًا فإما أن تصبح منهم أو ترحل"، ولكن الفلسطينيين لم يصبحوا لبنانيين ولا هم رحلوا.

(*) دولة جوداليا Judaea: إحدى المستعمرات الرومانية، وكانت تقع على نفس خريطة المنطقة التى نعرفها كفلسطين المحتلة حاليًا. [المراجعة]

ولم يكن جبل لبنان وبيروت مجرد ملجأ من الخطر، بل موقعين مهمين، ولم يكن الفينيقيون والإغريق والرومان ثم المسلمون سوى بعض من جعلوا من لبنان مستعمرة ووطنا، ولكن أيًا منهم لم يستطع الزعم بفرض سيطرته التامة عليه. نما نظام القنانة فى الجبال، ولم يبرز زعيم واحد حتى نهاية القرن السادس عشر حين اختار العثمانيون الأمير الدرزى فخر الدين الثانى ممثلاً لمنطقة الشوف، وبعد ذلك وسَّع مجال حكمه ليشمل لبنان بأكمله، بل وتجاوزه. ولكن العثمانيون قرروا فى بدايات القرن السابع عشر أن فخر الدين قد جمع سلطات أكثر مما يجب فى يده، فاستردوا منه ما كانوا قد منحوه. وبعد ذلك أصبح العثمانيون حريصين على ألا يسمحوا بالكثير من الحكم الذاتى المحلى، إلا أنهم وافقوا على أن يرشح الإقطاعيون اللبنانيون زعيمًا يمثلهم من عائلة شهاب. وكان فرع من هذه العائلة قد تحول من الإسلام السنى إلى المارونية المسيحية فى القرن الثامن عشر، ويبدو تحولهم ظاهرة غريبة، خاصة وأنه لم تكن هناك أغلبية مسيحية فى سوريا منذ القرن الثالث عشر. لكن يبدو أن هوية الأغلبية لم تكن تتلاءم مع مصالح الناس مثلما يلائمها التحالف مع الفرنسيين، الذين كانوا فى القرن الخامس عشر قد أعلنوا وضع مسيحيى لبنان تحت حمايتهم. وقد ثبت هذا التحالف مع غزو نابليون للعالم العربى فى نهاية القرن الثامن عشر. عند ذلك أصبح لبنان ملتصقًا بشدة بالغرب، الذى أثبت أنه وسيط القوة الحقيقى فى المنطقة.

على أية حال، فإن نوعًا من عدم الاستقرار كان قد ظهر حين تنافس الموارنة والدروز على السلطة فى الجبل. ففى القرن الثامن عشر بدأ الموارنة فى الانتقال من معقلهم فى الشمال و"الاستيطان" فى الجنوب، مستغلين عداء الدروز لتثبيت أنفسهم وتأسيس أديرتهم. وخلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قام البريطانيون و الفرنسيون بتقطيع أوصال الشرق الأوسط إلى مناطق نفوذ منفصلة، وفى لبنان دعم الفرنسيون الموارنة أساسًا، بينما دعم البريطانيون الدروز، وبحلول عام ١٨٦٠، كان التوتر قد تصاعد وانفجر فى حروب ومذابح طائفية. وضاعف انعدام الأمن السياسى من المشاكل الخطيرة القائمة، مثل الانفجار السكانى والفقر، فهرب كثير من اللبنانيين المسيحيين من البلاد، واستقروا فى مهاجر فى جميع أنحاء البلدان التى كانت تتقدم بخطى حثيثة.

احتفظ الفرنسيون بسلطة الانتداب من عام ١٩٢٠ وحتى عام ١٩٤٦، حين أصبح لبنان لأول مرة جمهورية متحدة مستقلة. وفى ١٩٤٣، نص الميثاق الوطنى، اعتمادًا على إحصاء كان قد أجرى قبل أحد عشر عامًا، على توزيع السلطات على أسس دينية أو طائفية. وقد أسندت رئاسة الجمهورية إلى الطائفة المارونية بصفتها الأكثر عددًا، وأسندت رئاسة الوزارة للطائفة التالية من حيث العدد، وهى الطائفة السنية، وأسند منصب رئيس مجلس النواب للطائفة الشيعية، الثالثة من حيث العدد. وطبق هذا التمثيل النسبى على تراتبية المناصب المدنية والعسكرية، وشملت بنوده معظم الجماعات الدينية الرئيسية السبع عشرة، وليس فقط الثلاثة الأكثر عددًا لدى إجراء إحصاء عام ١٩٣٢.

غير أن شرعية هذا النظام كانت قائمة على أساس توزيع سكانى ثابت. ففى عام ١٩٥٨ كانت نشوة الفرحة بالاستقلال قد تلاشت فى خضم مطامح متضاربة، وهو ما أدى إلى حرب أهلية. وخلال أشهر قليلة كانت قوات المشاة البحرية الأمريكية قد استدعيت. وسرعان ما تم استعادة السلام، وانسحبت قوات مشاة البحرية الأمريكية. ولكنه كان سلامًا قلقًا، ذلك أن الشروخ فى النظام الحكومى لم يتم إصلاحها، وإنما حدثت مجرد تغطية سطحية لها، وخاصة الشرخ بين الممثلين السياسيين وبين الناس الذين زعموا أنهم يمثلونهم.

وحين أُخرج الفلسطينيون من الأردن فى ١٩٧٠، هرب كثير منهم إلى لبنان ليصبحوا لاجئين للمرة الثانية، بعد أن وجدوا أخيرًا مضيفًا كريمًا. وقد استقروا وثبتوا أنفسهم عمليًّا كطائفة لبنانية أخرى، ولكن هذه الطائفة الجديدة كانت أكثر عددًا من الطوائف الأخرى، فبدأت تسلك مسلك الغزاة القدامى.

وتبنى المسلمون اللبنانيون القضية الفلسطينية، وخاصة السنة وكذلك بعض المسيحيين من أتباع الكنائس الشرقية الأورثوذكسية. وأصبح الفلسطينيون هم العرب بامتياز: فلأنهم هدف الاستعمار الغربى، ولأنهم هُجِّروا من ديارهم، كان الفلسطينيون يبحثون عن هوية فى عالم غريب لا ينتمون إليه؛ وشعر الموارنة بأنهم مهددون بهذا الوجود الكبير الجديد. وعلى الرغم من أن الفلسطينيين ليسوا جميعًا مسلمين فإن غالبيتهم كذلك، وهو ما أضاف مزيدًا من التوتر إلى عناصر البقاء المشكوك فيها لنظام طائفى كان يفقد فى كل يوم طابعه التمثيلى.

وفى ١٩٧٥ تطورت المواجهة بين الموارنة الذين كانوا يعتبرون أنفسهم اللبنانيين الحقيقيين الوحيدين، والفلسطينيين الذين كانوا اللاجئين الوحيدين الذين لم يتم استيعابهم فى النظام اللبنانى، إلى صراع مسلح شامل عصي على الحل هذه المرة. وفى القصة القصيرة "بين اثنين"، التى كتبتها إيفلين عقّاد قبيل اندلاع الحرب، تصف عائلة امرأة مسيحية باعتبارها قادمة من:

> الجبال حيث كان لديهم الكروم. كانوا "لبنانيين حقيقيين" مستعدين للدفاع عن لبنان بأرواحهم إذا اقتضت الضرورة. كانوا "كتائبيين". انتقدت اللاجئين الفلسطينيين "الذين فتحنا لهم أبوابنا ثم غرسوا خنجرًا فى ظهورنا".(١١)

وخلال ثلاثة عشر عامًا بقى وضع المسيحيين حرجًا، فأرسلت سوريا، جارة لبنان المراقبة للوضع دومًا، قوة لحفظ السلام. وعلى الرغم من أن نيتهم فى الأصل كانت الدفاع عن المسيحيين المحاصرين، فإنهم سرعان ما غيروا من كانوا موضع حمايتهم حين رأوا أحوال المسيحيين فى ارتفاع. وأصبح السوريون عالقين فى "الوضع" اللبنانى، غير راغبين فى التراجع لخشيتهم من فقد بعض الفوائد غير الواضحة، وبالتدريج وقعوا فى إغراء وهم القوة الذى يبرع فيه لبنان. وأصبحت قوة حفظ السلام السورية طائفة أخرى بما لها من حقوق وامتيازات ومطامح "شرعية" للسيطرة الشاملة. ومثل الفلسطينيين، أقاموا حواجز التفتيش المحصنة عبر الشطر الغربى من بيروت ذى الأغلبية المسلمة. وبذلك أسسوا كتلة مواجهة للشطر الشرقى المسيحى من المدينة. وفى عام ١٩٨٠، وقع الشطر الشرقى تحت السيطرة الرسمية للكتائب، وهى القيادة العسكرية المارونية التى تولت الحكومة بعد عامين.

الغزو

على مدى سبع سنوات من الحرب الأهلية التى امتدت بلا انقطاع من ١٩٧٥ إلى ١٩٨٢، استمرت الحياة سواء بشكل عادى أو غير عادى. وقلما كان

يمر يوم دون ورود تقرير عن اشتباك بين ميليشيات أو عن انفجار سيارة أو حادث خطف أو اغتيال أو سقوط ضحية بطلقة من قناص. كان التوتر فى كل مكان، ولكن وتيرته كانت تتغير: وما أن تتعافى إحدى المناطق من صدمة، وتغرق فى البلادة حتى تُضرب ثانية. وكانت كل ضربة تُزال آثارها بسرعة وتكاد تنسى بنفس السرعة. وبدت غريزة البقاء وكأنها تتطلب تغييب الألم فى عالم النسيان. وبدا أن الضرب- الإصلاح- النسيان- الضرب- الإصلاح- النسيان هى دورة لا تنتهى، كما لو أن الوضع الطبيعى للأشياء كان كذلك على الدوام، وسوف يبقى كذلك أبدًا.

ثم جاءت الحرب المنظمة، وأضيف عنصر خارجي إلى فوضى إجبارية. لم تكن فوضى فى دائرة الفعل، بل رد الفعل. اعتادت الميليشيات على المناوشات المحلية، وكان على إطلاق النار أن يركز على عدو واحد مشترك(١٢). كان هناك غضب ورعب، ولكن كان هناك أيضًا، وياللغرابة، أمل يائس ناتج عن حالة إدراك ذاتى متجددة مشتركة بين اللبنانيين، المسيحيين والمسلمين على حد سواء. كانت آمالهم قادرة على تجاوز آلاف القتلى والجرحى والمشردين، ليس بفعل الصلابة والقدرة على الاحتمال، بل بدافع التشوق لمشاهدة التشكل النهائى لأنساق جديدة. فأيًا كان ما سوف يأتى، فإنه سيكون أفضل مما كان. وساد اعتقاد، وخاصة فى بيروت الشرقية، بأن الإسرائيليين المعروفين بعملهم السريع الحاسم، سوف يستخدمون السيف لحل هذه المعضلة الصعبة، وقطع "العقدة الجوردية".(*)

بدأ الغزو فى السادس من يونيو ١٩٨٢. وما أن حل شهر يوليو حتى كان من الواضح أن لبنان قد جدد سحره، الذى كان أيضًا شرَّه. وفى ٨ يوليو كتبت صحيفة الشرق الأوسط اليومية العربية أنه فى جنوب لبنان:

> تعارض النساء احتلال العسكر وإسرائيل تغرق فى الدوامة اللبنانية.. يقول جندى إسرائيلى يراقب المشهد:

(*) العقدة الجوردية: عقدة صنعها جورديوس ملك فريجيا، وقال إنه أحكمها حتى لا يستطيع أحد أن يحلها، وزعموا أن من يتمكن من حلها سيصبح حاكمًا على آسيا، فلما جاء الإسكندر الأكبر قطعها بسيفه، ويشار إليها للتعبير عن موقف شديد التأزم يصعب حله، ولبطل قادر على التصرف السريع، وفى هذه الإشارة ما يعبر عن نظرة المؤلفة إلى إسرائيل!. [المراجعة]

"ماذا نفعل هنا؟ كلما أطلنا البقاء كلما ازدادت صعوبة حل المعضلة. لقد وصل الأمر بهم إلى حد استخدامنا لحل مشاكلهم المرورية...

لم تُقطع العقدة الجوردية، وبدأ لبنان فى تسليط فوضاه، حتى على هذا النظام العسكرى من الجنوب، والذى كان قد بدأ يصبح بدوره طائفة لبنانية أخرى. غير أن هذه الطائفة الجديدة كانت تمثل مصالح تتعارض بوضوح مع المصالح اللبنانية، إلا أن وجودها أظهر بوضوح الحقيقة الواقعة التى كانت موجودة دائمًا؛ فبخلاف أحداث عام ١٩٥٨، لم تكن حرب ١٩٧٥-١٩٨٢ حربًا أهلية أبدًا.

لم يكشف الغزو فقط الطبيعة الحقيقية لهذه الحرب، بل جعل من الممكن حدوث وعى، فكل جماعة - سواء كانت ثقافية أم دينية أم سياسية - أصبح إدراكها لنفسها ككيان مستقل أكثر من أى وقت مضى. حدث انسحاب من العلاقات المتداخلة على جميع المستويات - حتى الثقافية والفنية - إلى مناطق طائفية صارمة، فالمسيحيون فى شرق بيروت يحتفظون بطابع غربى، بينما يعرض المسلمون فى بيروت الغربية صورة حديثة للإسلام، وخاصة فى المناطق الشيعية. ولو كان هناك من يتمنى الادعاء بأن الحرب شُنت من أجل لبنان، فإن هذه المرحلة الأخيرة قد أثبتت خطأه؛ فالتفكك، أو باستخدام التعبيرات السياسية، التقسيم، أصبح حقيقة واقعة. لقد واجه "جيل الكلاشنكوف"[١٣] مشاكل لم يكن لآبائهم، الذين كانوا مهندسى الأزمة الراهنة، أن يتخيلوها:

هناك فراغ أيديولوجى، شعور مبرح بأن جميع الحلول السياسية قد جربت، ولكن أيًّا منها لم ينجح.... وهكذا تستمر الدورة، كل جيل يراقب جيلاً آخر وهو يمضى إلى قبره البائس، ويولد جيل جديد من الساعين للانتقام والمتطرفين وغير القادرين على التمييز.[١٤]

الزمن وحده سوف يخبرنا بالثمن الذى كان على اللبنانيين أن يدفعوه للسماح لبلدهم بأن يقوم بدوره مسرحًا لحروب الآخرين.

خاتمة

كانت للغزو آثار مدمرة على الغزاة أيضًا، وظهر تأثيره على الكُتّاب الإسرائيليين، وخاصة النساء. فقبل ١٩٨٢، كانت نومي شارون تعمل مع الناشطات النسويات اللواتي كن يرفضن استبعادهن من المشاركة العسكرية. وفي قصيدتها التي كتبتها في ١٩٧٤، بعنوان "قصيدة الحرب"، تحدثت بغضب عن الانتظار "بأذرع مفتوحة/أرجل مفتوحة/للترحيب/بالأبطال العائدين". ولكن بعد الغزو، أصبح لبنان جزءًا مؤلمًا من الحياة اليومية الإسرائيلية. وكتبت لندا زيسكويت قصيدتين هما "صيف في الحرب" و"أرامل"، تتضمنان وصفًا ينبض بالحياة لردود أفعال النساء على الغزو:

تحول موجًا
ساكنًا مثل لوحة حفظت رعبها .
انتظرت القوائم ،
وانضممت إلى النظام المهيب
لأمهات وزوجات
يذرعن شوارع المدينة التى تنقل
الضيوف المتبرمين
فى حقل حائل وحجرى (.....)
سبعة أسابيع ولا أحد يتفوه
بكلمة سوى الحرب ...
الصيف يعبر من فوقنا ،
والكل يومىء فى النسيم العليل .
نحن مدفونون فى تربة غريبة ،
وتقول السجلات إننا مفقودون .(١٥)

غير أن رد الفعل فى الضفة الغربية اتسم بعدم المبالاة. وشاعرة نابلس، فدوى طوقان، شعرت بأنها ليس لديها ما تقول. حتى مأساة صبرا وشاتيلا تركتها غارقة فى صمت مكروب، وكل ما استطاعت فعله هو التكرار، فى حين أن على المرء ألا يكرر أبدًا. وشعرت أن أملها الوحيد هو أن تكتب رواية، أما الشعر فهو أكثر كثافة من أن يتعامل مع مثل هذه الكارثة. الرواية كما قالت، نوع أكثر شمولاً يمكن أن يرسم لوحة تعبر عن يأس شعب. وعلى أى حال فإن العبارة التى قالتها فيما بعد قد تعبر عن مدى يأسها، إذ قالت: "الزمن ضدنا".(١٦)

لقد هُمّش الناشطون السياسيون الفلسطينيون داخل لبنان أيضًا خلال الحرب الأهلية؛ فقد أعماهم التزامهم بالقضية الفلسطينية عن الطبيعة الحقيقية للحرب. ولم يكن فى استطاعتهم سوى النظر إليها بوصفها امتدادًا منطقيًّا للنضال الفلسطينى. وفى ١٩٧٧، نشرت ليلى السايح مجموعة من القصائد بعنوان **دفاتر المطر**. وفى هذه المجموعة، لم تذكر الحرب سوى مرة واحدة، وكانت مثالاً على رفض آخر كان على الفلسطينيين أن يتحملوه، ليجعل العودة تبدو أبعد مما كانت فى أى يوم.(١٧) وفى ١٩٧٩، كتبت حميدة نعنع سيرة ذاتية فى صورة رواية عن الفدائية ليلى خالد(*) بعنوان **الوطن فى العينين**، وفيها كررت التركيز على خيبتها فى الثورة الفاشلة: "شعب، قضية، حلم، حرب. كلها كلمات ضائعة"(١٨). لم يتعامل أحد مع الحرب بصفتها عملية: بل، بدلا من ذلك، نظر الجميع إليها بوصفها ثورة تفشل. كانت الكتابات النسوية لهؤلاء الفلسطينيات فى لبنان تماثل، من أوجه عديدة، أعمال معظم الكتاب اللبنانيين الذين أقوم بتحليل أعمالهم فى الفصل الخامس: ما يهم بالنسبة لكلتا الطائفتين هو تحديد العدو وهزيمته(١٩).

(*) ليلى خالد: كانت تقيم فى صيدا بلبنان، وذهبت للتدريس فى الكويت، وكانت عضوا فى القوميين العرب. وحين وقعت هزيمة ٦٧، وتأسست الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، صارت عضوا فيها، لكنها آثرت دخول النشاط العسكرى وتركت الكويت. واختيرت للمشاركة فى العمليات الخاصة التى كان يديرها د. وديع حداد، وشاركت فى كثير من أعمال خطف الطائرات الذى خططته الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين. وبعد ذلك أصبحت عضو الأمانة العامة لاتحاد المرأة الفلسطينية وتزوجت، وهى الآن مقيمة فى عمان وعضو اللجنة المركزية لمنظمة التحرير الفلسطينية، لها مؤلف بالإنجليزية. [المراجعة]

أما بالنسبة لطرفيات بيروت، كان الغزو مجرد مرحلة أخرى أكثر شرًّا فى حرب أصبحت حقيقة يومية، فتركن التحليل للخبراء. وسرعان ما تعلم هؤلاء الخبراء أن الشىء الوحيد الثابت فى هذه الحرب هو صعوبة تحليلها.

أعتقد، وسوف أحاول إثبات، أن ما قامت به طرفيات بيروت لم يفكر أن يقوم به أحد غيرهن، كما لم يكن أحد غيرهن قادرًا على القيام به. ما فعلنه هو أنهن وضعن أطروحات مقنعة لحرب دخلت كل ركن وكل زاوية من زوايا الحياة. وعلى الرغم من أن تناولهن لم يكن شاملاً فإنه كان فى كثير من الحالات إجماليًّا، فبتركيزهن على الفرد، اقترين من إيضاح حقيقة حرب لم تكن لها بدايات أخلاقية ولا حدود أخلاقية.

يشكل جسم هذه الدراسة تعبيرًا شاملاً عما كان هؤلاء النساء يرغبن فى تحويله إلى رواية، وجعله معروفًا للعالم كنتيجة لتجربتهن مع الحرب الأهلية. وبذلك فإنهن يصورن بالتفصيل لحظة فى تاريخ وعى الجماعة.

الهوامش

(١) "بيروت" باللغة الفينيقية تعني "الآبار"، وقد جاء الاسم من وجود العديد من آبار المياه الحلوة هناك في الزمن القديم. وكانت بيروت أيضًا عاصمة الفينيقيين والميناء الملاحي لهم.

(٢) في القرن الخامس، كانت مدرسة بيروت القانونية تسود تعاليم القانون في الإمبراطورية الرومانية.

(٣) "ماتت ألف مرة، وعادت إلى الحياة ألف مرة"، ناديـة تـويني، "Beyrouth" in *Liban, 20 Poémes Pour Un Amour*، بيروت، ١٩٧٩.

(٤) في ١٩٧٠، كان في بيروت ٩٣٦ بنكًا، ٢٦٠ مدرسة خاصة، ٥٦ مدرسة عامة، وأربع جامعات. ولم تتغير هذه الحالة مع الحرب. وفي ١٨ مايو ١٩٨٢، كتب توماس فريدمان Thomas L. Friedman في *The Herald Tribune* أنه في أعقاب اندلاع الحرب فتحت عشرة بنوك جديدة أبوابها، وتضاعفت رءوس أموال جميع البنوك أربعة أضعاف. وأن العرب الذين سحبوا ودائعهم عند بداية الحرب وحولوها إلى أوروبا بدأوا يعودون. وكان حوالي ١٢٠-١٥٠ مليون دولار يتم ضخها شهريًا من المنفى، وحوالي ٢٠-٢٥ مليون دولار من السفارات العربية لتمويل الميليشيات، وأخيرًا بليون دولار للحشيش. وبعد الاجتياح انهار الاقتصاد (انظر مجمل ورقة قدمها جورج كورم Georges G. Corm عنوانها:

"Current Economic and Social Conditions in Lebanon" in *CCAS Report*, October 1984, p. 10.

(٥) تكتب غادة السمان بخشونة عن العرب الذين ادعوا الاهتمام، ولكن الذين كانت "المسئولية [بالنسبة لهم].... طريقة للإثراء وتقوية أنفسهم وليس لخدمة شعوبهم. اهتمامهم الأوحد ألا يضاروا. أما بالنسبة للبنانيين والفلسطينيين الذين ماتوا؛ فهم ليسوا إلا مجرد أرقام بالنسبة لهم. العروبة بالنسبة لهم هي مادة رائعة للخطب والأغاني وبرامج التليفزيون. مثل هذه السلطات المسئولة يمكن أن نجدها في ملاهي أوروبا الغربية وفي أجنحة الفنادق الفاخرة." ***كوابيس بيروت***، ص٣٥٤، وما بعدها. أمية حمدان، ***الأزرق القادم مع الريح***، بيروت، ١٩٨٠، ص ٨٤.

(٦) غادة السمان، ***القبيلة تستجوب***، ص ٢٨٩. أنظر أيضا ص ص ٢٠٩، ٣١٨.

(٧) نهاد سلامة، *Les Enfants d'Avril, Nimes, 1980, pp. 119-21.*

(٨) تكتب نهاد سلامة في *Les Enfants d'Avril* عن التضحية ببيروت: "بيروت، عذراء لطخها كربون السادية. في فتات خبزك أحب كل الحب" ص ٣٦. وحتى في التضحية بها، تهدئ بيروت الآخرين: "بيروت.. الابنة الكبرى للأرض التي تهدهد قلق الأخوات الأخريات لقلقها هي" ص ١٠٧.

(٩) غالب حمزة أبو الفرج، *واحترقت بيروت*، بيـروت، ١٩٨٣، ص ص ١٣، ٧٤-٧٧، ٩٠-١٠٠، ١١٥، ١٢٩، ١٣٢. وفى كتاب *Woman and the Demon,*، تكتب نينـا أوربـاتش Nina Auerbach بتوسع حول الصلة الأدبية بين من تسميهن بالعذراوات – والعوانس، وعلى سبيل المثال، العذراوات "الفاتنات الصغيرات"، اللواتى يمدهن تبتلهن المثير للأسى "بأخلاقيات بطولية".

Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth, Cambridge: Harvard U.P., 1982, p. 148.

(١٠) "الجبل فى لبنان... منيع، وعر، احتضن، وصنع، كل سكانه الذين هم فى صـراع مـع السلطات: قدم لهم على مدى قرون الترحيب والملجأ". أندريه شـديد، Chedid, *Liban.* Paris, 1974, p. 14. "بيروت هى آخر حرم فى الشرق يمكـن للمـرء فيـه أن يلتـف بالضوء"، نادية توينى، Tueni, "Beirut" in *Liban*.

(١١) Accad, "Entre Deux" in *Contes et Nouvelles de Langue Française* (Concours 4), Ottawa, Editions Cosmos, 1976, p. 23.

(١٢) قارن بـ إتيل عدنان: Adnan, *Sitt Marie Rose,* p. 20.

(١٣) مارون بغدادى ونايلة دى فريج، "جيل الكلاشنكوف":

"The Kalashnikov Generation" in Elizabeth W. Fernea, *Women and the Family in the Middle East. New Voices of Change.* Austin: University of Texas, 1984, pp. 34-45.

(١٤) Friedman, "The Power of the Fanatics", *New York Times,*, 7 October 1984, p. 72. See Susan Ziadeh and Elaine Hagopian (eds.), *The Realignment of Power in Lebanon, Arab Studies Quarterly,* Fall, vol. 7, no. 4, 1985

(١٥) ليندا زيسكويت "Summer at War", 1983، (مقاطع من قصيدة غير منـشورة أعطتهـا لمؤلفة الكتاب). وقد استمرت ريفكا ميريام فى التركيز على الهولوكوسـت. (لقـاء فـى القدس، ١٢ ديسمبر ١٩٨٢).

(١٦) لقاء مع فدوى طوقان، نابلس، ١٠ ديسمبر ١٩٨٢. كتبت نايلة هاشم صبرى "بنات شاتيلا" (قصة غير منشورة أعطيت للمؤلفة، ١٤ ديسمبر ١٩٨٢).

(١٧) ليلى السايح، *دفاتر المطر*، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧، ص٨٣. لقاء، بيروت، ١١ مايو، ٥ يونيو ١٩٨٢.

(١٨) حميدة نعنع، *الوطن فى العينين*، بيروت، دار الآداب، ١٩٧٩، ص٧٠، وقارن بمـا ورد فى ص ص ١٥، ٢٢، ١٢٦، ١٢٩. "كان خالد مناضلا ذات يوم ومع الزمن تحول إلـى مجموعة معادلات يبحث من خلالها عن السلام الداخلى الذى ظنـه درعـا يـستطيع أن يحميه"، حميدة نعنع، *الوطن فى العينين*، ص١٥٨.

(١٩) يتحدى أبو مشور بطل *الوطن فى العينين*؛ "إلى أين تهربين؟ من أرض إلى أخرى، مـــن ميناء إلى ميناء، باحثة عن الثورة فى جلود الآخرين. إن الثورة داخلك، وعليك اكتشافها" (١٧٦). ورغم أن نعنع تكتب، فإنها تصم الكتابة بأنها، مثل الجثة، لا قيمة لها، قارن بـــ: ص ص ٨٢، ١٥٢، ١٦٨، ١٨٠، ١٩٥.

الفصل الثانى

الحاجة إلى أسطورة

"الحرب فى حد ذاتها حدث عارض، خلفية حيادية ووعاء، قادر على التعبير بطرق عديدة ومتنوعة. وعلى الرغم من أنه يمكن جمع الكثير من المعلومات من طرق التعبير هذه، فإن الحرب ليست نص أفضل الأعمال بقدر ما هى ذريعة لها" (كلاين، *The Second World War in Fiction, p.86*)

"الأسطورة هى الجزء الخفى من كل قصة، الجزء الدفين، المنطقة التى لم تُكتشف بعد، لعدم توافر الكلمات المناسبة التى تمكننا من الوصول إليها، الكلمات وحدها ليست كافية؛ فنحن بحاجة إلى سلسلة كاملة من الرموز التى تحمل كثيرًا من المعانى؛ معانيها، أى ما نسميه طقسًا. الأسطورة يغذيها الصمت كما تغذيها الكلمات" (إيتالو كالفينو، "Readers, Writers and Literary Machines"، نيويورك تايمز، ٧ سبتمبر، ١٩٨٦)

الحرب، وهى العنف المنظم ضد شخص آخر، تتطلب الكتابة. وحتى لا يصبح العنف فوضويًا ووحشيًا يجب أن يكون منظمًا بتسلسل روائى. ولجعل هذا التنظيم ممكنًا، على كل فرد أن يجد لنفسه مكانًا على الجانب المناسب من الشقاق[١]. بعض الحروب تسمح بهذا التنظيم للتجارب بأقل قدر ممكن من التشويه الفاضح، وبعضها الآخر، كالحرب اللبنانية، لا يسمح بهذا التنظيم. لم يكن هناك طرف على حق، ولذلك لم تكن هناك وسيلة للعثور على المكان المناسب. كان ثمة

نموذج جديد، كانت النساء حديثات على الساحة العامة، وخصوصا على الحرب كتجربة جمعية يمكن للجميع تأريخها، ومن ثم، كُنَّ أكثر تأهيلا لتحرير أنفسهن من الأفكار المتواضع عليها، وأقدر على تشكيل أسطورة جديدة.

وإذا كان للأسطورة أن تنجح، فعليها أن ترتبط بالواقع وأن تعبر عنه. كانت الأسطورة نموذجًا للقدرة على البقاء، كانت تشرح كيف كانت الحرب وكيف كان يمكن أن تكون. أعادت الأسطورة توكيد أن التجربة الشخصية جزء من التجربة الشاملة، فاستخدمت الحقيقة التاريخية لخلق حقيقة روائية.

ولكن الرواية ليست تاريخًا، والتاريخ والرواية شكلان مختلفان للقص؛ فالتاريخ تنظيم للحظات المتزامنة عبر العصور. ويكمن تميز الأدب في القدرة على إقامة البنية اللغوية بكفاءة بحيث يصبح العمل منفصلاً عن الواقع الموجود خارج خيال الكاتب. أضف إلى ذلك أن الزمن التاريخي مقيد بالوثائق مثلما أن اللحظة الروائية مقيدة بخيال الكاتب.

وعلى الرغم من أن الفنان المبدع عادة ما يستمد مادته من تجربته، فإن معيار الامتياز ليس قرب العمل من "الواقع"، بل الدرجة التي يرتقي بها الأسلوب والمضمون ويعزز أحدهما الآخر ضمن العملية الإبداعية. وكون القصة مستمدة من أحداث حقيقية هي حقيقة مهمتها الوحيدة أن تعطى القصة بعدًا آخر، رنينًا يراوغ عدسات الكاميرا وأقلام المراسلين، ومع ذلك تبقى حقيقية. قال جون إرفنغ مرة عن ذاكرة أحد كُتَّاب القصة إنها:

> "ذاكرة توفر التفاصيل بشكل غير كامل؛ فنحن قادرون على الدوام على تخيل التفاصيل فى صورة أفضل مما نتذكره، التفاصيل الصحيحة نادرًا ما تكون هى ما حدث بالضبط، وأكثر التفاصيل قربًا من الحقيقة هى تلك التى كان يمكن أن تحدث، أو كان يجب أن تحدث.(٢)

الموضوع الأساسى لهذه الدراسة يتعلق بالسرد الروائى لحرب غالبًا ما حاول كُتَّاب – معظمهم من الذكور – وصفها بأنها سياسية، وحاول البعض الآخر

وصفها بأنها اقتصادية، وكثير منهم بأنها دينية. ولم تستطع *طرفيات بيروت* قبول مثل هذه التفسيرات، وخاصة الأخير منها؛ فرواياتهن ترفض مثل هذا التجريد المخادع للذات، وتعكسه وهى تحاول مواجهة الحقيقة. تصف غادة السمان فى روايتها *كوابيس بيروت* مشاهد يراها مستشرق من خلال كأس خمر معتق. المشهد الأول، لكلب يلتقط آذان وأصابع وأنوف بشرية من كومة قمامة، ويلاحظ المستشرق أنها حرب واضحة بين محمد والمسيح. وفى مشهد آخر، يهاجم بعض الأشخاص الجياع مستودعًا للدقيق، وحين يقوم أحدهم بفتح الكيس بعنف يختنق بالدقيق، فيموت. ولا يتغير تقييم المستشرق للموقف. وأخيرًا، يكشف كأس الخمر الستار؛ ففى الاحتفال بعيد الميلاد يعود المسيح، ويستغرب من احتفال الناس بعيد ميلاده، وعندما ينوى حضور الحفل يوقفه الحراس المتشككين من ملابسه الممزقة فيريهم آثار المسامير فيقتنع الحراس، لكن حين يعلن لهم أنه فلسطينى، يصلبونه على باب الفندق(٣).

ورفيف فتوح، فى مجموعتها القصصية *تفاصيل صغيرة* (١٩٨٠)، تقول هازئة:

> "سنة. دروز. شيعة. موارنة. روم. كاثوليك. بروتستانت. أرمن. أكراد. فينيقيون. أريد أن أفهم؟..."(٤)

هذا يعنى أن أحدًا لا يستطيع أن يفهم فقدان السيطرة والعقل والمنطق فى حرب وصفتها إتيل عدنان بأنها "حرب عصابات جديدة بين مجوعات متنافسة من الرجال"(٥)؛ فهى مثل الحرب العالمية الأولى، لا يمكن اعتبارها حربًا عظيمة من أجل الروح الرفاقية والمثالية(٦). لا تكتب طرفيات بيروت خوفًا على الشباب أو خشية فقدهم، فالشباب البالغون لم يقاتلوا، الأطفال هم الذين قاتلوا. لم تكن حربًا واضحة المعالم مع جند عدو هو "الآخر" على الجبهة. لم تكن هناك جبهة واحدة، بل جبهات عديدة، لا تصف أىٌّ من طرفيات بيروت منطقة قتال منفصلة؛ فكل فرد كان عدوًا محتملاً، إن لم يكن اليوم فغدًا بالتأكيد. وفى مثل هذا الجو لا يمكن تجريد العدو من شخصيته. لا تحدد واحدة من طرفيات بيروت - كما سيأتى لاحقًا - عدوًا معينًا أبدًا. فكل شخص، كل عدو محتمل، يميز نفسه ويعرفها فى إطار

"الآخر المحتمل"، الصراع لا يمكن إعاده إلى مكان آخر، فالعدو فى كل مكان، وساحة المعركة فى كل مكان. كانت الحرب حربًا للجميع.

نماذج للبقاء

كانت الحرب هى نموذجها الخاص بها، ولأنها كذلك فقد كان يجب السماح لها بخلق أسطورتها الخاصة. ورغم أن الحرب هى التى تعطى قصة الحرب قيمتها العليا، فليس لها وجود فى الواقع دون سردها: "الحرب تقلد قصة الحرب التى تقلد بدورها الحرب"(٧). وعملية المحاكاة هذه لها قدرة تحويلية، فما أن يتم التعبير عن الحرب، حتى يصبح من غير الممكن أن تعود كما كانت قبل أن تصبح موضوع الحديث، ومع كل قطعة جديدة تكتب، تصبح معالم الأدب أكثر وضوحًا كوصف للحياة فى الحرب. ومع استمرار الحرب، واستمرار السرد الروائى عن الحرب، تتغير الحياة فى الحرب باستمرار بالنسبة للكاتب والقارئ، بحيث لا يعود الدالّ الجديد قابلاً لتمييزه عن المدلول.

تقتفى أعمال طرفيات بيروت الأثر الموصل بين الحرب وخطاب الحرب. فأعمالهن تروى قصة البقاء: تذكير دائم بأنه رغم المظاهر، فإن هذا هو زمن حرب، وأن الحقائق والقيم قد تغيرت، وأن هذه الحالة المتغيرة يجب ملاحظتها لمقاومة حالة التبلد.

أدب النساء، الذى يركز على الطابع اليومى للبقاء، هو وحده القادر على التقاط وتطوير ما فى اللاعقلانية من خبث ومكر، اللاعقلانية التى يمكن أن تُصنف على أنها ضرب من الجنون إذا تم تقديمها بالأبيض والأسود. الأدب النسائى وحده هو الذى يوثق تفاصيل تبدو أكثر سخفًا وأكثر خصوصية من أن تلاحظ، لكن هذه التفاصيل نفسها هى التى تشير إلى التغييرات فى المشاعر التى تنسج فى النهاية، لكل فرد، تجربة الحرب(٨).

كانت التسمية الدقيقة التى لجأت إليها النساء لوصف تجاربهن من أجل الفرد، لكنها كانت أيضًا من أجل الآخرين؛ إنها صناعة الأسطورة، حتى يتمكن

الآخرون من رؤية أنفسهم فى أبطال الروايات، ومن ثم يقل شـعورهم بالوحـدة. وتؤكد بيتى فريدان فى كتابها *The Feminist Mystique* النقطة نفسها: ليست المسألة وصفة تحدث التغيير، بل إن رواية القصة، وصنع الأسطورة، هو ما جعل بإمكان كل ربة بيت أن تقرأ تأملاتها، وعندما رأت تجربتها وكيـف كانـت، اسـتطاعت استيعابها وفهمها.

كان من المهم تسجيل قابلية هذه الحرب للتفشى والانتشار. قد تخسر النـساء إحساسهن بالمشاركة فى الحرب لو أنهن فشلن فى العثـور علـى إشـارة لهـذه المشاركة فى أىٍّ من نصوص الحرب. وهنا يمكن عقد مقارنة مع ما حـدث فـى الجزائر. ففى الفترة بين عامى ١٩٥٤ و١٩٦٢، كانت الجزائر تناضل فى سـبيل الاستقلال بعد نحو ١٥٠ سنة من الحكم الاستعمارى الفرنسى. وشـارك الجميـع، بمن فيهم النساء، فى النضال مشاركة كاملة. ولكن حين تم الانتصار، طُبق نظـام قمعى أبوى، فوجدت النساء أن معركتهن من أجل الاستقلال لم تعـد لهـن، بـل لآبائهن وأزواجهن وإخوانهن وأبنائهن. لقد دعمت معظم النساء القـضية القوميـة دون أن يفكرن فى حقوقهن كنساء. وفى عام ١٩٥٥، كتبت جميلة دبيشة، وهى من أوائل الكاتبات الفرانكوفونيات فى شمال أفريقيا، روايتها ***عزيزة***. تزوجـت بطلـة الرواية، ذات الثقافة الفرنسية والتى تعمل فى وكالة صحفية فرنسية، من جزائـرى مسلم. ومع الوقت يغتربان عن بعضهما وكذلك عن نظرائهما. إن الرسـالة التـى توصلها هذه الرواية هى أن ازدواجية الثقافة أكثر إيلامًا من التمييز الجنسى بـين الذكور والإناث فى نظام سياسى وثقافى إسلامى جديد(٩). كانت رسالة جميلة دبيشة لأخواتها واضحة: يجب أن يكون للتعريب والأسلمة الأولوية على كل شىء آخر.

لكن آسيا جبار كانت أقل دموية فى كتابتها عن الثورة وتأثيرها على المرأة الجزائرية، فى رواية ***العطش*** *La saif* التى كتبت عام ١٩٥٧، حذرت آسيا المـرأة من مخاطر الالتزام بالقضية القومية دون تفكير، فاتهمت روايتها بمعاداة القوميـة. لم يكن من الممكن استهداف الرجل الجزائرى فى وقت يُفترض فيه تركيز الطاقات جميعًا على العدو المباشر – الفرنسيين. وأتى رد جبار على النقد فى روايتها ***فاقدو الصبر*** *Les Impatients*، التى نشرت فى السنة التالية، وكـان الـزمن فيهـا هـو الماضى وليس الحاضر، زمن لم يكن القوميون فى حاجة إلى الاهتمام بالدعوة إلى استقلال المرأة واحترام حقها(١٠).

وعلى الرغم من أن إشارات الخطر كانت واضحة للبعض، فإن قليلين هـم الذين كتبوا أثناء الحرب الجزائرية عن المشاركة أو عن القلق الذى كان قد بدأ فى الظهور. كان كل اهتمامهم منصبًا على الصراع من أجل التحرر مـن الاسـتعمار فكتبت زبيدة بيطارى روايتها ***ابكـين يـا أخـواتى المـسلمات!*** (*O Mes Soéurs Musulmanes, Pleurez!*)، عام ١٩٦٤، التى اعتبرت شاهدًا انهزاميًا على الوضع: كانت النساء يقبلن بالقمع المنزلى، أو يهربن منه. هذه الروايات كتبت بعد الحرب، بعد أن انتهى تأثير المشاركة فيها[١١]. وقد تم توثيق كل ذلك، ولهذا فإن كل ما كان موجودًا فى إطار جدلية الخطاب/التجربة هو الفشل فـى الاعتـراف بالمـشاركة. وأصبحت أسباب عدم الاعتراف غير ذات صلة. وكان على المرأة أن تعـرف أن المشاركة فى الواقع كان ينبغى أن تصبح مشاركة فى الخطاب لكى يتم الاعتـراف بالحقيقة فى النهاية.

تعلمت طرفيات بيروت درس الجزائر، فعبرن فى كتابـاتهن، متجـاوزات المجتمع فى معاناته، إلى المجتمع فى صمته. كان ما فعلته النساء فى هذه الحـرب هامًا. كان هامًا لهن، وهامّ أيضًا للبنان واللبنانيين فى كل مكان فـى العـالم، فقـد تعاملن مع الحرب كوحدة متكاملة انتهكت جميع جوانب الحياة. ومثلما بدأ يظهـر الوعى بالأهمية، ظهر وعى استعادى بالصمت الذى كان يستخدم قناعا لإخفاء مـا كان فى السابق رغم أهميته لا اسم له، ومن ثم كان لا يحظى بالاعتراف بوجـوده. خضعت الأحوال التى فرضت الصمت للدراسة، بذكاء، وربما دون وعـى، ومـن خلال الفحص والدراسة جاء الحل.

الرفض والفرصة

لم يسبق لهذه الحرب مثيل، ولم تكن هناك أسطورة حرب يمكـن مقارنتهـا بها. وكان المسار الأسهل هو التظاهر بعدم وجودها طالما بقيت بعيدة.

> " لم نكن نجرؤ على التفكير أو الاعتقاد بأن القتال يعنى الحرب، أو أن توقف إطلاق النار يعنى السلام. لم نكن

نعرف بماذا نفكر أو ماذا نقول حتى عن الجبهة المشتعلة. لم تكن تلك سوى كلمات: "جبهة"، "سلام"، "معركة "، كلها كلمات تعنى الحرب، لكننا لم نكن فى حرب"[١٢].

كان الجميع يحدقون فى الهوة، ولكن الأغلبية واصلوا خداع أنفسهم.

تشير طرفيات بيروت إلى خداع النفس هذا، ويفضحنه. فى قصة وصال خالد "موت فى الدم"، يرفض الطبيب الاعتراف بالموت إلا كتكثيف لمرض الشعب الجماعى: إنه موت في الدم. وحين ماتت والدته قام بتحنيطها واحتفظ بجثمانها فى غرفته، وحين أصاب العطب جسد أبيه فى حادث سيارة أقام له تمثالاً ليحتفظ به في منزله[١٣]. وبرفض الدكتور للحرب، فقد كان أيضًا يرفض الموت، والوجه الآخر للموت – الحياة.

قد يخدع الناس أنفسهم، ولكن الجميع كانوا فى حرب، فى كل مكان وعلى الدوام. كانت الحرب شهوانية، وكانت شيطانية، حافظت على وتيرة العنف، وجسدته وشخصته مؤقتًا فى صورة الطفل القناص. كانت الحرب غير عقلانية، كانت حروبًا عديدة صغيرة[١٤].

اتخذ تحويل الحرب إلى أسطورة أشكالاً متعددة، وفى هذا الفصل سيتم التركيز بشكل أساسى على شكلين من هذه الأشكال، هما اللاعقلانية، والقنّاص. لقد أظهرت طرفيات بيروت كيف كان الناس ينخرطون فى قضية أو يغيرون مواقعهم دون أن يبدو عليهم الجنون أو عدم الولاء، على الرغم من أن هذه هى الأوصاف التى يمكن أن يطلقها الغريب لوصف مثل هذه الأعمال. رفضت طرفيات بيروت أيضًا تجريد قوى الحرب من شخصيتها، هذا التجريد الذى يساعد على استمرار الحرب، وعلى أن تبدو وكأنها مبررة. وُصف القناص بأنه الأخ والحبيب والطفل. إنه إنسان يمكن الاقتراب منه ولمسه. هناك أمل، رغم كل شىء، إذا أمكن تجسيد الوحشية المجهولة للحرب، ثم محاولة عقلنتها فى صورة أخت أو حبيبة أو أمّ.

لم تكن الحرب اللبنانية غير عادية فى خضوعها لأهواء الصدفة، كان غير العادى هو العشوائية المطلقة للاتجاهات التى تم تبنيها. فى المجموعة القصصية

الطاولات عاشت أكثر من أمين **(١٩٨١)** تحاول نهى سمارة سبر عشوائية الالتزام بقضية عرضية. وفى القصة التى تحمل المجموعة عنوانها، يجد الــراوى نفــسه متورطًا رغم أنفه في عنف كان يستهجنه بشدة. كان شاعرًا وصحفيًا، وجد نفــسه يستضيف مذنبًا سابقًا يدعى "أمين". ويصاب الشاعر بالذعر حين يكتشف أن المقيم لديه متورط فى نشاطات بالغة السرية. ويواجه أمين الذى يوافق علـــى المغــادرة، قائلاً لمضيفه أن عائلته التى أحضرها معه إلى بيروت كانت فـــى منطقـــة تحـــت مرمى نيران المليشيا التى ينتمى إليها. ويعرف الشاعر فيما بعد أن أمين أُصـــيب خطأ بطلقة من أحد رجاله. ويشعر عندها بالغضب، ليس على تلك الجماعـــة، ولا على آلة الحرب المدمرة المجردة من العقل، بل على موت أمين. ويتفحص الشاعر بعض أوراق أمين فيجد قائمة بأسماء المطلوب قتلهم، ويقرر المضى فـــى إنجـــاز مهمة أمين التى لم تكتمل. لم يكن يؤمن بما يفعل، ولم يكن حتى يعرف مـــا الـــذى يفعله، سوى أن ذلك كان بالنسبة لأمين مبرر وجوده. لقد بدأ يقبل فكـــرة أن كـــل شخص هو بالضرورة جزء من الحرب وينبغى أن يكون مشاركًا نشطًا فيها.

ولكنه أثناء قيامه بالمشاركة النشطة يخسر جميع القيم الأساسية والأخلاقيـــة السابقة. ويمكن المجادلة بأن اغتيال الضحيتين اللتين كان يستهدفهما أيمن لم تكـــن عملية غير أخلاقية؛ لأنه كان قد اعتنق أيديولوجية أمين التى تبرر، وربما تمجـــد، مثل هذا النشاط. ولكنه انتشى بالتزامه إلى درجة يختفى معهـــا اهتمامـــه الـــسابق بالنساء والأطفال وهو يفرغ الطلقات فى جسم أول هدف له أمام ابنـــة الـــضحية، ونظراتها المفعمة بالذعر.

لماذا اختارت نهى سمارة بطل قصتها رجلاً؟ لم يكن ذلك لأنها كانت خائفة من التحدث بلسان المرأة، بل لأنها من خلال قناع الشاعر الرجل يمكنها أن تشرح فى صورة أكثر حيوية عدم عقلانية الدوافع، فلو اختارت أن تجعل بطلة الروايـــة امرأة لاستُبعد قرار القتل، وتحول إلى نوع من العاطفة المشبوبة، لامرأة تواصـــل عمل حبيبها الراحل. (صص ٢٢-٢٣)

هذه النقطة يُعاد تصويرها فى "حلبة التزلج". فبطل القصة، المبتدئ فى لعبة الحرب، يُعتقل على أحد الحواجز. ويتعامل معه المحققون بقسوة إلى أن يعرفوا من

هو والده وما هى ديانته، فيطلقوا سراحه. ويتساءل بطل الرواية فى نفسه، أى من هاتين المعلومتين حققت هذا السحر؟

لقد التحق البطل حديثًا بصفوف إحدى الميليشيات ليثبت لأخيه طارق أنه ليس الشاب الضعيف كما كان هذا الأخ يعتبره دومًا. وخلال أقل من شهر من انضمامه كُلِّف بمهمة. ولكن سعادته وفخره يحبطان حين يعلم أن طارق، الأخ الذى أراد أن يثير إعجابه، قد قُتل:

> لم أنبس بكلمة.. كنت أعرف أننى ووالدى.. وأخى الصغير.. ورجال الحى، ورجال الوطن كلهم منزلقون.. وأن المتفرج الوحيد هى أمى وسجادة صلاتها (ص ٨٩).

"رجال الحى ورجال الوطن كلهم منزلقون"، كانوا يفقدون السيطرة. أما النساء فكن ينتظرن على الأطراف: "المتفرج الوحيد هى أمى وسجادة صلاتها". لقد أفقدهن وجودهن على الأطراف، على الهامش، أىّ فعالية، ولكن ذلك فى الوقت نفسه ساعدهن على عدم الوقوع فى الدوامة. وتمكنت نهى سمارة، عندما جعلت بطلها رجلاً، من شرح موقف الرجل من النساء المنتظرات: إنهن على الأطراف، يتفرجن عاجزات، ولهذا فلا علاقة لهن بالحرب، ولكنها عندما تقول أن "رجال الوطن كلهم منزلقون"، فإنها تعلن بوضوح أن الرجال هم الذين فقدوا السيطرة، وليس النساء، وتمثّلهن فى هذه الحالة الأم، قد يكن متفرجات، ولكنهن لا يزلن فى الخارج، حتى لو كُنّ على أطراف الدوامة، يحتفظن بالحرية التى يتيحها تهميشهن.

ولكن ينبغى أن يحدث نوع من التوازن بين المشاركة غير المحكومة وبين عدم وجود علاقة. ففى هذه الحرب كان الجميع متورطون، والفرق الوحيد كان فى حجم المشاركة والوعى بالدوافع. كان الجميع متورطون.

> بخط الجريدة التى تعمل فيها، بنوعية ثقافتك، بطائفتك على الهوية، بأصدقائك، ... قد يقتحم حياتك مسلحو الفئة الثانية، شئت أم أبيت، سيرونك خصمًا حتى لو لم تكن، فكيف ستحمى نفسك؟ (ص ١٦).

إباحية العنف

هناك من رفض الحرب، وهناك من تبنى العنف الكامن فيها لأن عـرف أن الحرب:

"أصبحت أقوى من إرادة الإنسان، ومـن حـب الأب وحنين الأحبة... وجدنا أنفسنا نستسلم لإرادة الحـرب ونحن نتخذ قرارات ملؤها الشجاعة والتصميم".(١٥)

وصفت إتيل عدنان الحرب بأنها "انفجار نووى، ليس مـن قنبلـة ولا مـن الخارج، بل من صميم ذاكرة جنسهم"، لم تكن من الخارج، بل كانـت نابعـة مـن داخل الروح الجمعية. كان من المحتم أن تنبثق، وكلما اقتربت من الـسطح، كلمـا اقترب الفرد من "تباريح العنف، وكلما أصبحوا على سجيتهم."(١٦) ليس هذا مجـرد تشدُّق بلاغى، وإنما هو تجربة جادة تشعرنا بأن هـذا الأدب يحـاول أن يواجـه، ويطرح الأسئلة. كانت الحرب قوة تتفجر من أعماق كل فرد، وبينما ينشق القلـب وهى تجد طريقها للخروج، أرسلت شحنة سرت فى النظام، شحنة تعيد الحياة إلـى من فقدوا الإحساس. وفى ضجر الحرب وقرفها وقلقها وعزلتها، أصـبحت هـذه اللحظات من المشاعر المكثفة والوعى بالنسبة للبعض عقارًا مخـدِّرًا، يلجـأ إليـه كثيرون حتى الرمق الأخير ليبقوا على مشاعرهم حية.

فى رواية ليلى عسيران ***قلعة الأسطه***، يوجه ابن مريم إلى أمه اتهامًا بأنهـا تسعى إلى الخطر: "أنت مجنونة، وهكذا عادتك، كلما أتـى الخطـر مـن مكـان، ركضت إلى مصدر الخطر لتستوضحى الأمر" (ص٢٢).

فى هذا الأدب، سيجد القارئ كثيرًا من أبطال الروايات الذين انـساقوا إلـى القتال، خاصة القتال العنيف. كان عليهم المغادرة، من أجل سـلامتهم الشخـصية وسلامة القريبين منهم. لكنهم لا يستطيعون التخلى عن بيروت، حتى مع معـرفتهم بأن بقاءهم لا يخدم أى هدف. إن بقاءهم لا يقدم بالضرورة حلـولاً لأى شـخص، ولكنه ضرورى للإحساس. ضرورى ليشعر الإنسان بالغـضب، وضـرورى لأن يشعر بأنه جزء مما يحدث. تؤكد ليلى عسيران، شخصيًا، ومن خلال بطلة روايـة

قلعة الأسطه، أن البقاء كان ضروريًا؛ لأنه يمثل قرارًا، لم يكن من المهم أن يكون قرارًا بالعيش أو الموت طالما أنه قرار فردى: "نرفض السماح لأى شخص باللعب بأقدارنا، إلا إذا أتى للعيش معنا.. كنا وحيدين، وكنا مع الجميع" (ص ٧٧). وتكتب نهى سمارة، فى *الطاولات عاشت أكثر من أمين*، أن كون الشخص حاضرًا يعنـــى أنه واحد من "تلك النخبة من البشر الذين اختارتهم الأقدار ليشهدوا وجها لوجه على الأحداث التاريخية الهامة فى أوطانهم... أنا أعيش التاريخ الذى سيقرأ عنه أولادى فيما بعد..." (ص٩).

لقد ساهمت مشاهدة الفظاعات فى خلق الوعى، وفى كثير من الحالات فـــى إيقاظ الشهوات الجنسية. ففى تحليل جوانب أدب الحرب العالمية الأولى يـــسترعى أدب "بول فيسل" الانتباه إلى ما فى الحرب من إثارة جنسية:

> منذ القدم، عرف كل من عاش تجربة الحرب والحـــب أن هناك علاقة تداخل غريبة بينهمـــا، لغـــة الهجـــوم الحربى، اغتصاب، هجوم، اقتحام، اختـــراق- كانـــت تتداخل دائمًا مع اللغة المعبرة عن الاعتداء الجنسى... فالحرب... تثير شيئًا أشبه بالازدهار الاستوائى للنشاط الجنسى خلف الخطوط، والذى يقابل أعمال القتل التـــى تحدث على الجبهة... بل إن بعـــض العلاقـــات بـــين الحرب والجنس ما زالت أكثر خـــصوصية وســـرية. وهناك كثير من الشهادات التى تربط الاستمناء والرغبة القهرية فى كشف الأعضاء الجنسية بالمخاوف والإثارة الخاصة بقتال المشاة[١٧].

وحين تدرك بطلة قصة سمارة، "وجهان وامرأة"، أن زوجها، الذى ذهب إلى باريس للعمل، لم يذهب فى الواقع إلا لأنه كان خائفًا، شعرت بأنها قـــد تحـــررت، لكنها شعرت فى الوقت نفسه بالرعب. كانت وحيدة فى ظل أحداث العنـــف هـــذه، فجلست على الأرض أمام مرآة وراقبت نفسها وهى تستمنى[١٨]. تعلق سمارة:

"تستفيق رغبات الجسد أمام أخبار الموت المتكررة، وفي الحروب على الأغلب، لاحظي أن أوروبا لم تعش انحلالاً أخلاقيًا إلا بعد حربيها، [...] لقد تضعضعت كل القيم أمام الموت، ولم يبق حيًا إلا حدود الجسد ونبض الحس والغريزة!!." (ص ١٠٣)

وتعزو إتيل عدنان في روايتها "ست ماري روز" كثيرًا من أعمال العنف إلى "نوازع جنسية مريضة" لا يمكن إشباعها بسبب الكبت الأخلاقي؛ فعنف الحرب يتغذى على العجز الجنسي" (ص ٦٦) لكن كثيرين (وهم عادة من الرجال في أدب طرفيات بيروت) ممن دخلوا إلى قلب الإثارة ليس فقط من أجل الحصول على النشوة الموجودة في المخدر أو النشوة الجنسية، ولا بدافع الجنون، بل من أجل الكسب. في رواية ***كوابيس بيروت***، تكتب غادة السمان ساخرة:

الأثرياء يحاولون شراء النجاة من غضب الشعب بالمال. بعضهم استطاع الهرب بأمواله إلى أوروبا حيث ينتظره جحيم من نوع خاص.

البعض قرر (الاحتيال) على البقاء أملاً في مزيد من الإثراء عن طريق الحرب الأهلية، واستمرارًا في منطلقاته العتيقة القائمة على التوهم بأنه بالإمكان شراء أي شيء بالمال: حتى النجاة. (ص ٣٥٠)

وقبل الحرب كانت إتيل عدنان قد كتبت:

إذن فأنا لا أعرف كيف سأموت في هذه المدينة حيث يتداخل المال مع الموت.. إنهم يضربون سجينًا حتى الموت للحصول على قميصه في حين أنهم قادرون على أخذه بكل بساطة، لكنهم يحبون القتل الذي يسمونه عملية(١٩).

فى رواية حنان الشيخ، ***حكاية زهرة***، يخشى أحمد أن تعيده نهاية الحرب إلى ما كان عليه من قبل ... لا شيء. فاسترسل هو وزملاؤه من المليشيا فى النهب والسلب، والتنعم بما يسرقون، والعيش فى رغد، ولكن دون أن يفقدوا الحس الأخلاقى تمامًا. فى أحد الأيام يعود أحمد إلى البيت جالبًا معه مصباحًا ثمينًا، وحين تستفسر منه زهرة يسرد عليها مغامرته فى ذلك اليوم حين أنقذوا امرأة حامل بشهامة، ثم قاموا بنهب بيتها وحرقه لإخفاء الدليل (ص ١٥٧).

أصبح السلاح مقدسًا، وصاحبه إلهًا. أحمد هذا نفسه، عندما أخذ رفيقه الجريح إلى المستشفى، أبقى الطبيب تحت تهديد سلاحه حتى أتم العملية بنجاح. وكان مقتنعًا بأن الكلاشنكوف المصوب نحو أضلاع الطبيب كان هو الضمان الضرورى لنجاح العملية (ص ١٦٢).

أطفال ومدافع كلاشنكوف

الحرب، وهى "أقوى من إرادة الإنسان"، أصبحت شيئًا شيطانيًا. بعض القصص كانت تصور هذه القوى الشيطانية فى هيئة تشخيصية: فهى أحيانًا الشيطان نفسه، وغالبًا ما يكون هو القناص. فى رواية ***رفيق القرن العشرين***، تقدم نجوى قلعجى إبليس أو الشيطان بأنه:

> الذى يعمل ضد قوانين الحياة، ضد صراع الخير والشر، إنه طغيان الشر، أرجوك أن تنظر إلى هذا، وإلا فإننا بصمتنا سنكون متعاونين على دمارنا ودمار الأرض والحياة عمومًا (ص٤٥).

فبالنسبة لكل من بقى فى بيروت، كانت الحرب تصبح هى "الآخر".

ومن بين كل من بقى، لم يكن أحد محصنًا ضد الرمز الجوهرى لشرور الحرب: القناص. نشر القناصة الرعب فى الأحياء أكثر مما فعل القصف. كانوا يصوبون بقسوة على أهداف مجهولة. أصبحت هذه الأهداف، وأصبح هؤلاء الناس، كما كتبت أمية حمدان فى روايتها ***الأزرق القادم مع الريح***، "فئرانا تعدو

مسرعة قرب الجدران" (ص ٧٩)، ولكن معظمهم حاول أن يجد ملجأ من الخطــر الموجود فى كل مكان عن طريق البقاء فى المنزل. تكتــب عــسيران فـــى ***قلعــة الأسطه*** أن "القناص" جعلهم:

> كالسجناء خلف الجدران المنيعة، والممــرات الواقيــة والملاجئ الرطبة، لا وسيلة عندنا لمكافحته ولا لــصده إلا بالعض على الأعصاب، وانتظار "إشــراقة الليــل". وقتها كانت تحين فرصة الحياة فنهرع مــن المخــابئ ونتنفس بسرعة ما تبقــى لنــا مــن الهــواء الطلــق. (ص١٥-١٦)

التناقض الظاهرى فى تعبير "إشراقة الليل" يوضح لنا بصورة مــؤثرة مــا حدث للزمن: النهار ضوء وخطر، والليل ظلام وأمان. لقد انعكس النظام الطبيعى.

فى رواية كوابيس بيروت تكتب غادة السمان عن القناص الذى تحول إلــى رمز لسجنها أكثر مما كانت جدران المنزل الذى سجنت فيه بطلة الرواية.[٢٠] فكلما حاولت المخاطرة بالخروج كان هو يبقى هادئًا إلى أن تبتعد البطلــة عــن مرمــى سلاحه. وعند ذلك يطلق "وابلا من النيران" حولها، كما يفعل جميع القناصين عنــد السمان، مبقيًا عليها "سجينة هذه السماء الشاسعة" (ص ١٠٤). ولكن هذا لا يعنــى أنه لم يكن مخلصا فى أدائه، بل كان كذلك. لقد كان "قناصها" مثل ذلك الذى أطلــق النار على صياد سمك فى موقع سابق من ***كوابيس بيــروت***، ثم أطلق وابــلاً مــن النيران حول من أرادوا أن يساعدوا صياد السمك. لقد أراد لهم أن يعــودوا إلــى أقفاصهم (ص ٢٤٣). والأقفاص هنا دلالة مجازية على عقلية زمن الحرب: علــى الناس أن يتحولوا إلى حيوانات فى أعين السايكلوب الإلكترونى/ حــارس حديقــة الحيوان (ص ٤٧ و٧٨).

كان القناص، الذى لم يكن يُرى أبدًا، ولكن الآخرين يشعرون بوجوده، هــو الذى حول بيروت إلى حديقة حيوان/سجن. كانت لبعض الناس رؤوس فئران (ص ٢٢٨) وبعضهم الآخر كان يمشى مثل القرود: "عبرت الحديقة ركضًا وقد حنيــت هامتى كالقرود: إنها مشية الناس فى زمن الحرب الأهلية" (ص ٨٧). لقد حولــت

الحرب البيوت إلى أقفاص، إلى ملاجئ، حتى الحيوانات فى رواية ***كوابيس بيروت*** فضلت البقاء فى الأقفاص على الحرية. فقد راقبت بطلة الرواية بعض الحيوانات المسجونة فى أقفاص فى محل للحيوانات الأليفة، وقررت أن تفعل شيئًا لها لكى لا تموت جوعًا، فدخلت المحل وفتحت الأقفاص. ومع أن الحيوانات كانت قد ظلت طويلاً تعوى من شدة الجوع فإنها تجمدت عندما فتحت الأبواب، ورفضت مغادرة أقفاصها التى توفر لها الحماية. كذلك الإنسان، فضل الأقفاص على الحرية: فشادى شقيق بطلة الرواية يرفض أن يهرب من السجن الذى هرب منه جميع سجنائه، ويصر السجَّان على أن يهرب حتى لا يحتاجون لبناء سجن جديد، لكن شادى كان عنيدًا متمسكًا بالبقاء فى السجن؛ ففى هذه الظروف، أصبحت ردود أفعال البشر والحيوانات واحدة (ص ٢١٥).

إن ميل عقلية السجين إلى اعتناق إرادى لقضية ما، هو أمر غريزى. يصف برونو بتلهايم سجناء معسكرات الاعتقال بأنهم مشغولون بأمور المعيشة اليومية إلى حد استبعاد أى شىء آخر، حتى يبدو أن السجن أصبح مفضلاً على الحرية[٢١]. ولكن كم من الزمن يستطيع المرء أن يبقى سجينًا إذا لم يكن الخطر ظاهرًا دائمًا؟ فى مجموعة وصال خالد ***دموع القمر***، تعد قصة "المقامة اللبنانية" تحذيرًا لأولئك الذين لا يستطيعون الاستمرار سجناء لعدو غير مرئى؛ فهم ما إن يغامروا بالخروج من بيوتهم حتى يتعرضوا لخطر القتل (ص ٣٢-٢٥).

لكن القناص، مثل الحرب، لا يقيد فقط، بل يمكن أن يحرر أيضًا. تروى لنا حنان الشيخ حكاية امرأة تدعى زهرة، تختار حبيبها قناصًا. وحين تعتاد زهرة على القناص يصبح لهذا التجسيد المجهول للشر اسم، هو سامى، وتصبح له هوية مختلفة، فلم يعد قاتلاً عديم الرحمة، بل "قرصان تلك السفينة الغارقة فى تناقضات الحرب، تناقضات تمكنت منى" (ص١٦٧). وحين يتم التعرف على الإنسان ينسحب الشر إلى مكان آخر، حيث يعود عصيًا على التفسير مرة أخرى.

فى كتابات الرجال، يظهر القناص كأحد أوجه - أو وظائف - الحرب، أما كتابات "طرفيات بيروت" فترى القناص إنسانًا، فأسطرة الصورة التجريدية للشر بوصفه حقيقة إنسانية تمنح وسيلة للسيطرة. القناص بشر، يمكن مجادلته، وبالتالى

إقناعه بأن يسلك سلوكًا آخر. إن أكثر الصور قوة للقناص هي صورة الطفل. الطفل البريء المفتقد للخبرة، والذى سيستجيب بالتأكيد لأمه أو لمن تعامله كأم. وهذا هو الأمل فى كتابات طرفيات بيروت. فرمز لاإنسانية الحرب كان يجب تفكيكه حتى يمكن تمييز ما هو إنسانى، ويصبح التوسط ممكنًا. كتبت كثيرات من الطرفيات عن محاولاتهن الخاصة أو محاولات بطلات رواياتهن معاملة القناص كالطفل الذى توقعوا أن يكونه؛ فالبنادق أحيانًا كانت أطول من الأطفال الذين يحملونها[٢٢]. لم تكن هذه المحاولات ناجحة، ولكن كان الأمل موجودًا طالما كان هناك من يتعرف على الطفل فى القناص.

كان هناك أمل، لكن كان هناك أيضًا تناقض رهيب بين القناص الذى رفض الطفل فى نفسه، وبين الطفل الذى كان يلعب لعبة لا يريد أن يعترف بثقل جاذبيتها. مها، فى رواية إملى نصر الله ***تلك الذكريات***، تتحدث عن القناص الذى صوب سلاحه إلى رأس الطفل الغافى بين ذراعى أمه. كان هدفًا سهلاً، انتظر القناص زوال صدمة ضربته الأولى، ثم أطلق النار على الأم. وتصف لينا طبارة، فى ***البقاء فى بيروت*** (١٩٧٩)، مواجهة مع "عنصرين مسلحين" كانا قد عقدا رهانًا على عشر ليرات لمن منهما يروِّع البطلة، ولأن الرهان رهان ارتاعت البطلة، فطمأنها "العنصر المسلح" قائلاً: "اسمعى، لم أكن أريد قتلك، أردت فقط أن أربح عشر ليرات..." (ص ١١٠).

يأخذ القناص بيدى الطفل آلات القتل، وبعقلانية باردة محسوبة، يكسب أجره "العادل".[٢٣] وفى قصة عنوانها "الرأس الأخير"، ترسم وصال خالد صورة شاب يسعى مثل الآخرين إلى "حياة مستقيمة". وقادته الظروف إلى "العمل قناصًا". وفى أحد الأيام، والساعة تقترب من السادسة، شعر بتوق للخروج لمقابلة صديقته هيلدا. سار طفل فى مرمى الهدف، وتردد، فلم يكن هناك اتفاق على ثمن قتل الأطفال. فلو أطلق النار على الطفل فهل سيحسب هذا ضمن يوم عمله المشروط بقتل ستة على الأقل؟ كان الرأس الأخير دائمًا هو الأهم؛ لأنه يضع نهاية يوم عمل طويل. وأثناء تفكيره مليًا بمعضلته، استعاد مشاهد طفولته؛ والدته، التى كانت تعمل خادمة، ماتت حين سقطت عن الدرج الذى كانت تنظفه. وكانت تريده أن يصبح طبيبًا، لكنه لم يلتحق بكلية الطب لأنه كان فقيرًا جدًا، لكنه الآن يكسب من عمله

١٠٠٠ ليرة لبنانية شهريًا، وهو ما يعادل ما كان يمكن أن يحصل عليه لو أصبح طبيبا. لقد حقق حلمها وشعر بأنها كانت ستفخر به: وفى يوم من الأيام، انتظرته هيلدا دون أن يأتى، وفى اليوم التالى:

> نشرت الصحف خبرًا صغيرًا فى إحدى صفحاتها الداخلية: "تم تفجير البناية الشاهقة، الكائنة فى محلة.... التى روّع قناصها المنطقة".
>
> وقد وجدت جثة القناص بين الأنقاض. (ص ٢٢-٢٤)

وجدت جثة طفل بين الأنقاض، فكثير، إن لم يكن معظم الذين يقاتلون، هم أطفال بلا براءة، وإن بدا هذا تناقضًا، فعلينا أن نحاول فهم طبيعة الحرب.

الحرب والسلام، الحب والكراهية، الفرح والحزن، الموت والميلاد، الانفجارات والسكون، البراءة والشر، هكذا هى تناقضات الحرب، كان القناصة أطفالاً مقاتلين يعودون إلى المنزل ليلاً "ينزفون، ولكنهم متشبثون بأسلحتهم". لقد فقدوا لُعَبَهم القديمة وتمسكوا بقوة بلُعَبِهم الجديدة، لكنهم لم يكونوا صيادين فقط، بل كانوا ضحايا أيضًا. فى رواية ***كوابيس بيروت*** تصف غادة السمان جثة طفل:

> طفل آخر كان يرقد على الرصيف إلى جانب جثة الرجل... كان آخر طفل خرج من الفجوة وقد اعتبره القناص عصفورًا... فاصطاده. (ص ٧٢)

فى هذه الفقرة تجاور غادة السمان بين الشر والبراءة، بين الجريمة والضحية. واستخدام هذه التناقضات، خصوصًا عندما تتضمن إشارة إلى الأطفال مثال البراءة والأمل، يجعلها شديدة التأثير.

وفى تحليله للحرب الأهلية الإسبانية، يستفيض بنسون فى شرح هذه النقطة:

> كما أن التباين بين الرجال والآلات أداة أدبية مدهشة فى وصف الحرب الحديثة، فإن وصف التأثيرات التى تركها القصف الجوى على الأطفال خلال الحرب الإسبانية كان أعظم تأثيرًا[٢٤].

في قصيدتها "توق للطفولة"، تكتب أندريه شديد أيضًا عن الأسلحة التي لونت ألعاب الأطفال بالدماء:

أي كلمات

أي نظرات

أي حركة

ستعيد الطفولة

لأطفالنا التواقين للطفولة(٢٥)

وتكتب وصال خالد في قصة بعنوان "الخيبة طفل آخر لا يأتي"، من مجموعتها القصصية ***دموع القمر***:

"مات ابنها طارق سليمًا معافى. كل قطعة جديدة، رجلاه لم يستعملهما سوى أربع سنوات. وعيناه خمس سنوات فقط. "قطع الغيار" عنده كانت كلها جديدة. من ترى يعوّض فقده؟ لا أحد!"

كانت قنبلة قد انفجرت في غرفة الجلوس حيث كان يجلس طارق، فيسقط، وفي حالة من الذعر تحمل أمه الجثة الغالية غير مصدقة إلى المستشفى؛ حيث يُقال لها إنهم لا يستقبلون الجثث، ولدى عودتها إلى المنزل تضع طارق في الثلاجة، وهي تتخيل أنه كان سيقول: "**تالك في التلاشة**". وقدم لها الناس العزاء وحاولوا مواساتها: مازالت صغيرة وقادرة على إنجاب طفل آخر. لا، طارق لا يمكن تعويضه! والحياة ليست رخيصة كما تحاول الحرب أن تجعلها! لم تستطع البكاء، فالبكاء قد يكون حالة من الرقة أو ربما الغضب أو حتى الهزيمة. كانت عواطفها شديدة التضارب؛ بحيث لا يمكن التعبير عنها بصورة تقليدية. ولكنها مع مرور الزمن بدأت في إدراك حكمة مشورة النساء، لكن ذلك كان بلا جدوى، فقد أصبحت عاقرًا. (ص ١٥٣- ١٦١).

العنف يولد العنف:

[هم...] دمروا! خربوا! قتلوا! نكلوا! شوهوا! شردوا!
عذبوا! أحرقوا! و.... وخلقوا أصنامًا جديدة.(٢٦)

ونسوا أن الأطفال أطفال ما لم يستغلوهم. لقد أصبح قتل الأطفـال وتـشويه أجسادهم جزءًا من الحياة، ورمزا لوحشيتها التى بلا معنى، لم يكن هناك أى مجـد فى الموت فى هذه الحرب، ولم تكن هناك قصص عن الشهادة. ولم يكن هناك مجد فى أن تكونى أما لشهيد، وليست هناك قصص عن "أمهات عظيمات". لم يكن هناك إلا خيبة الأمل.

قتلت "ست مارى روز" أمام عيون الأطفال الصم البكم، التجـسيد الوحيـد الممكن للبراءة، لكن هذه البراءة نفسها هى التى تم استغلالها، لأنها كانت مغريـة بما فيها من طواعية. وصف أحد المجرمين الجريمة قائلا:

> نبحت مثل كلب، خدشت وجهى، وتقيأت على سروالى،
> ولكننى مزقتها وهؤلاء الأطفال المعتوهـون ينظـرون
> إلينا. لن ينسوا أبدًا ماذا يعنى أن تكون خائنًا؟!

شاهد الأطفال ست مارى روز وهى تسبح فى دمها، وتـاقوا لأن "يـسمعوا ويتحدثوا ويرووا ما حدث، ولكن هذا لم يكن مؤكدًا، فبعض الأمراض عصية على الشفاء[٢٧]، إلى أى مرض كانوا يشيرون؟ إلى المرض الذى ولدوا به؟ إلى المرض الذى اقتحم صمت عالمهم؟ ليس بإمكانهم أن يخبرونا.

خاتمة

الكتابة تعنى توكيد الشعور بالمسئولية؛ فبالقدرة على التعبير يمكن تخفيـف اليأس والتشاؤم[٢٨]. الكتابة أيضًا تعنى قدرة الفرد على تـشكيل حياتـه، وجعلهـا متصلة بالواقع، مثل أسطورة تتجاوز واقعيتها خصوصية المؤلف. ومع اسـتمرار الحرب، فإن تشكيل هذه الحياة كان يتطلب تطويعها وفقًا لتعرجات مسار الحـرب، وللواقع الجديد الذى نشأ عنها. بعض هؤلاء الكتّاب قدَّروا أن قوة القلـم تتجـاوز العلاج الروحى والعاطفى، كأداة لإيقاظ وعى جديد.

أغلب الأعمال الأدبية هى نتاج لفترة من التأمل. إنها عاطفة أعيـد تجميـع أجزائها فى فترة من الهدوء، ومن المؤكد أن الغياب الواضح لتلك الفترة غالبًا مـا

ينتقص من القيمة الجمالية للعمل الأدبي، لأن الارتباك في تفكير المؤلف لا يمكن أن يوجه إلى تمثّل منظم ومقنع يمكنه أن يبدد ارتباك القارئ. وهذا يحدث خاصة لدى كتابة أدب الحرب، ويسود اعتقاد بأنه يجب أن يمر زمن على الوقائع التاريخية حتى يتم التحقق منها، وعلى الأساليب الأدبية لكي تصقل. وعادة ما يكتب المؤلفون من منطلق إحساسهم بالمسئولية لإيضاح الدوافع والمُثُل من وجهة نظرهم، ولفضح شرور العدو أو شرور الموقف نفسه. فلهم دور في إثبات أن روايتهم للحرب هي الرواية السائدة، وأن الحرب التي كُسبت في ساحة المعركة سيتم كسبها أيضًا في الخطاب.

ولكن في لبنان لم يكن هناك طرفان، ولا مئات الأطراف، بل كانت أطراف الحرب بعدد ما في لبنان من أفرد. ولم يستطع الأدب التعامل مع قضايا، بل تعامل مع لحظات الالتزام. كانت الاستمرارية الوحيدة هي ردود الفعل الفردية، وقد كانت للكتّاب ردود أفعالهم التي خلقوا بها حقيقة استدلالية كانت تعكس في بعض الأحيان الحقيقة التاريخية، وفي أحيان أخرى لم تفعل. وفي رد الفعل الفوري لا تظهر فقط أحداث الحرب كلٌّ على حدة، ولكن تظهر أيضًا ديناميتها. وفي مثل هذه الحرب، وفي مثل هذا الأدب، من المهم التقاط الدفقة الشعورية لهذه اللحظات. وأية تحفة أدبية تستفيد في بنائها من الزمن سيكون عليها أن تخلق أسبابًا بأثر رجعي – وهذا هو، في النهاية، ما يعطي الأدب حق الامتياز(٢٩).

ولفهم الحالة الشعورية أكثر من فهم حقائق هذه الحرب العصية على الفهم، من المهم قراءة هذه الكتابات في لحظة غضب الكاتب وإحباطه، وحتى في لحظة تشكل الوعي بالتورط والمسئولية.

كانت طرفيات بيروت يسجلن تجاربهن كما حدثت. وبالكتابة أدركن كنه مشاركتهن، وفي الوقت نفسه جعلن الآخرين يدركون. كن يصنعن أسطورة حرب جديدة، أبطالها من الذكور والإناث. وحولت الأسطورة الخروج عن التقليدي إلى حقيقة مشتركة معاشة. رأى الأفراد أنفسهم متورطين، ومن ثم كان في استطاعتهم وضع التفاعل كعناصر نشطة. أصبح يمكنهم أن يستجيبوا للحرب بطرق جديدة ومختلفة. وتم كشف حقيقة الدوافع اللاعقلانية وتم إظهار أن القوى، المجردة من

الهوية ظاهريًّا، لها هوية. وكان القناص هو الصورة المصغرة للحرب، ولكنه كان إنسانًا أيضًا، بل إنه كان، قبل كل شيء، طفلاً.

ومن قرأوا طرفيات بيروت أمكنهم أن يفاوضوا على واقع مختلف؛ فقد استطاعوا تمييز اللاعقلانى، ومن ثم، تجريده من قوته.

الهوامش

(١) بمجرد التعهد بعدم العودة إلى ما أدى إلى الحرب العالمية الثانية، تم نسيانه (انظر فريدريك هاريس):
Frederick J. Harris, *Encounters with Darkness. French and German Writers on World War II*, p. x.

(٢) J. Irving. "The Making of a Writer. Trying to Save Piggy Sneed". *NYT*. 8.22.82.

(٣) غادة السمان، *كوابيس بيروت*، ص ص ٢٥٠، ٢٥٧، ٢٦٣. وهنـاك بعـض الروايـات اليوتوبية التى تقدم بسذاجة وعودًا بحل "سوء الفهم" بين المسيحيين والمسلمين. انظر بـشكل خاص: تيريز غريِّب، *لقاء فى الجامعة*، بيروت، ١٩٨٢.

(٤) رفيف فتوح، *تفاصيل صغيرة*، بيروت، ١٩٨٠، ص ص ١٤٣-١٥٣.

(٥) إتيل عدنان، "Tribal Mentality". p. 32. "هذه حرب لا تحتمل أسرى... الأسير يُقتل يقتل فورًا". إلياس خورى، *الجبل الصغير*، بيروت، ١٩٧٧، ص ٤٧. قـارن، نهـى سـمارة، *الطاولات*، ص ص ١٦، ٤٢. انظر أبو الفرج، *واحترقت بيروت*، ص ٤١.

(٦) F. R. Benson, *Writers in Arms*, New York, 1967, p. 7. كان مالرو يعتقد أن الحرب يمكنها أن تستعيد للمثقف "خصوبته، وشعوره الجوهرى بالانتمـاء"، ص ٦٩؛ وقـارن ص ص ٣٨، ٦٧، ١٢٠، ٢٥٧، ٢٦٦.

(٧) Nancy Houston, "Pleureuses et Rieuses: La Guerre Racontee aux Femmes", *Les Temps Modernes*, vol. 38, 1982, p. 427.

(٨) تقول إستيل جلينك أن قصص حياة النساء تكشف عن "وعى بالذات، وحاجة إلـى التوغـل والتأمل فى حياتهن للشرح والفهم..."،
Estelle Jelinek, "Introduction: Women's Autobiography and the Male Tradition" in E. C. Jelinek (ed.), *Women's Autobiography*, Bloomington: Indiana U.P., 1980, p. 15.

انظر أنيت كولودونى
Annette Kolodony, "The Lady's not for Spurning: Kate Millett and the Critics" in Jelinek, *Autobiography*, p. 257. Suzanne Juhasz, "Towards a Theory of Form in Feminist Autobiography: Kate Milieu's *Flying and Sita*, Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*", in Jelinek, Autobiography, p. 223.

ويكتب بول فوسل Paul Fussell عن مساهمة الرجال فى الحرب العالمية الأولى. ويؤكـد على: "رحلات مهمة" و"لحظات روحية" بصفتها من مكونات الأدب القصصى.
(*The Great War and Modern Memory*, Oxford U.P., 1977, p. 131).

(٩) عقّـاد، "Women's Voices from the Maghreb 1945 to the Present" in *Arabic Literature in North Africa*, Cambridge (Mass.), 1982, pp. 25-30.

(١٠) Flora van Houwelingen, "Francophone Literature in North African" in Schlipper, *Unheard Words*, p. 109.

(١١) كانت هناك بعض الكتابات التى تميل إلى تسهيل الأمور، خاصة الشعر، ظهرت عقب الحرب فى أوائل وأواسط سنوات ١٩٦٠، ولكنها سرعان ما اختفت. فى ١٩٦٢، كتبت سيمون دى بوفوار وجيزيل حليمى عن جميلة بوباتشا، إحدى بطلات حرب الاستقلال. ورغم أن الكتاب ظهر بالفعل فى السنة الأخيرة من الحرب، فإن كاتبتيه رغم اهتمامهما، فانهما كانتا من خارج المجتمع والحالة. ولم يكن كتابهما صادرًا عن النساء المحاربات أنفسهن. وقد جمع باتريك كاسل وجيوفانى بيريلى كتابات عن الحرب تفصح بوضوح أكثر عن مشاركة النساء. لكن هذه الكتابات لم تكن مكتوبة بقصد النشر، قارن:

Le Peuple Algérien el la Guerre: Lettres et Témoignages, 1954-62, Paris, 1962.

(١٢) حنان الشيخ، *زهرة*، ص ٩٥، وقارن: عسيران، الأسطة، ص ٥٨.

(١٣) خالد، *دموع القمر*، بيروت، ١٩٨٠، صص ١٤١-١٥٠.

(١٤) فى ١٩٨٢، حصل فيلم مارون بغدادى "حروب صغيرة" على التقدير فى مهرجان كان. كان الفيلم يحكى قصص مجموعة من الأصدقاء وهم يقومون برحلات فى طرق مختلفة أدت إلى نهاية دموية لكل منهم.

(١٥) عسيران، *الأسطه*. ص ٥٦.

(١٦) عدنان، *Sitt Marie Rose*, p. 40.

(١٧) Fussell, *The Great War*, pp. 270-1.

(١٨) "يستقى حب الحرب من الاتحاد ... بين الجنس والدمار، الجمال والرعب، الحب والموت... معظم الرجال الذين ذهبوا إلى الحرب، ومعظم النساء اللاتى كن موجودات حولها، يتذكرون أنه لم يحدث فى حياتهم أن كانوا بهذه الدرجة من اللهفة الجنسية".

William Broyles Jr., "Why Men Love War" in *Esquire*, November 1984, pp. 61-2.

(١٩) عدنان، "In the Heart of the Heart of Another Country", p. 34.

(٢٠) فى لقاء مع مى ميناسه (النهار، ٢٢-٦-١٩٨٠)، تشخص السمان تفاؤلها فى صورة بشرية. فهى تلبسه ثيابه، وتأخذه إلى شوارع الكلمات لتريه للناس، ثم يقتله القناص.

(٢١) تقارن بتى فريدمان سيدات المنازل فى الولايات المتحدة فى سنوات ١٩٥٠ بهؤلاء المساجين،

The Feminine Mystique, pp. 297—8

(٢٢) لقاء مع ديزى الأمير، بيروت، ١٧ مايو ١٩٨٢. قارن، الأمير، *فى دوامة*، ص ص ٦٩-٧٤. الشيخ، *زهرة*، ص ١٤٤. طبارة، *Survival*، ص ٣٧.

(٢٣) تكتب صليبى عن "ضميرهم الحى، الذى يدفعهم لأن يكسبوا نقودهم بأمانة"، *Debris*، ص ٢٠. والسمان أكثر سخرية حتى فى *كوابيس*، حيث تكتب أن الناس الآن أقل قيمة من الكرنب: الكرنبة بـ ٦ ليرات، وقتل الإنسان بنصف ليرة، أى ثمن الطلقة، *كوابيس*، ص ٢٢٨. الأمير، *فى دوامة*، ص ٤٦.

(٢٤) Benson, *Writers in Arms*, New York, 1967, pp. 232-3.

(٢٥) *الرائدة*، مايو ١٩٨٥، ج ٤ (٣٢)، ص ٦. انظر أيضًا بسمة بتولى

"The Little Girl" in *With* Love *Until Death.*

(٢٦) الأمير، *فى دوامة*، ص ٨٢. ومثلاً: الطفل الذى كان الصحفى مهتمًا بتصويره حتى إنه لـم يفكر فى مساعدته، ص ٧٩. وكان رد فعل عدنان هو الشعور بالغضب والألم عندما سمعت عن الطرق التى يتبعها المخرج شلويندورف فى أفلامه. فعندما كان يستعد لإخراج مـشهد فى فيلم *دائرة الخداع*، قال إنه يحتاج إلى بعض الجثث الحقيقية؛ لأن الدمى المستخدمة غير مقنعة على الإطلاق. سمع بعض الأطفال المخرج، وفى الصباح عـادوا ومعهـم بعـض الجثث. وطلبوا مقابل خدماتهم ٣٠٠ ليرة للجثة، واحتج المخرج: لماذا لا نقول ٥٠؟! كتبت عدنان قصة قصيرة حول هذه الحادثة، بعنوان: "المـرض الأمريكـى" ("The American Illness").

(٢٧) عدنان *Sitt Marie Rose*. pp. 32. 02, 82. وتشرح عدنان أن هؤلاء الأطفال يمثلون الدول العربية: كلها ثائرة، وقليل منها تتجاوز حالة التبلد وفقدان الحس. (لقاء مع إتيل عدنان، سان فرنسيسكو، ٢٣ نوفمبر ١٩٨٥). ونشرت مقالات عديدة فى الصحافة العربيـة والغربيـة (وأذكر بخاصة السلسلة التى نشرت فى العدد الأسبوعى مـن *Time*، و *The Wall Street Journal*) لمناقشة مأزق الأطفال ضحايا الحرب فى لبنان، ومحاولة استشراف ما سيكون عليه المستقبل على أساس تحليل ردود فعل الأطفال. وفى مقـال فـى *L'Orient Le Jour* (٢٨-٧-٨٠)، تم وضع صورة سريعة للمرأة اللبنانية فى عام ٢٠٠٠. سوف تكون أكثـر ثقة بنفسها، ودون أوهام ولا حتى مثاليات. وأقيم مؤتمر فى ١٩٧٧ فى الجامعة الأمريكيـة ببيروت تحت عنوان "وقع الحرب على الأطفال والشباب اللبنانيين". وقد ركز علـى تغيـر القواعد الأخلاقية.

(٢٨) Susan Cahill, *Women and Fiction: Short Stories by and about Women*. New York and Scarsborough, 1975. p. 85.

(٢٩) Harris, *Encounters with Darkness*, pp. 43, 337-8.

الفصل الثالث

بصوت جديد

الرعب أبدًا لا يغور عميقًا... إنه يتكرر. (محمد ديب، من يذكر البحر؟)

... عندما يتحول مجرد المشى فى الشارع إلى مسألة حياة أو موت... يبدأ الناس فى توجيه أسئلة أساسية إلى أنفسهم. وما الثقافة لو لم تكن هى التعبير عن مساءلة الذات عن المصير الأخير. (توماس فريدمان، "وسط فوضى لبنان ما بعد الحرب: النشاط الثقافى يزدهر"، "Amid Lebanon's Postwar Turmoil Cultural Activity Thrives", *New York Times*, 13 May 1982)

فى مرحلة الصدمة المبكرة، بدأ البحث عن ملاذ لتجسيد الحرب بصريًّا وشفويًّا وحرفيًّا. كثرت تفصيلات الرسوم، وكما فى كثير من الأدب الذى كتبه جنود أمريكيون عن تجاربهم فى فيتنام، وفى البداية كان الدافع الرئيسى هو التطهر النفسى. وأظهرت الكتابات الأمريكية عن فيتنام، ومعظمها بأقلام ذكور، "الحاجة إلى الإدلاء بشهادة عما شهده المرء، وبشكل ما، أن يحاول فهمه من خلال الكلمات." هذه هى كلمات ميتشيكو كاكوتانى Michiko Kakutani(*) التى نعتت الاتجاه إلى "التضحية بالخيال فى مقابل سرد التاريخ الشخصى الذى تستلزمه هذه الأعمال. كان هؤلاء الكتاب يأملون أن تكون لديهم القدرة على نقل بشاعة الحرب عن طريق تكديس التفاصيل التى عاشوها عن قرب"[1]. وغالبًا ما تكثر مثل هذه

(*) ناقدة يابانية - أمريكية، عملت فى نيويورك تايمز منذ ١٩٧٩، وفازت بجائزة بوليتزر فى النقد عام ١٩٩٨. [المراجعة]

الأعمال من التكرار، فلا جديد تكتب عنه على المستوى المادى أو المستوى التجريبى. فالتجربة البديلة غير المباشرة لن يدفع إليها سوى التلميح الضمنى. كان التجديد، خاصة فى لبنان، هو الطريقة التى يتعامل بها كل فرد مع الحرب، سواء فى الشوارع أو فى غرفة مظلمة وبعينين مغمضتين. وفى ظل الضغوط العاطفية ازدهرت فنون التصوير والفوتوغرافيا والرواية والشعر.

فى لبنان كان مصورون وصانعو أفلام يستخدمون كاميراتهم دروعًا واقية، ويندفعون كالممسوسين إلى مناطق تقاطع النيران لتسجيل مذبحة أخرى، أو تقطيع أشلاء آخر، أو تعذيب آخر. فى *هوامش إلى السيدة "ب"* تتحدث عالية ممدوح فى قصتها القصيرة "مقبرة الصور إلى ج" عن الجنون المتزايد لمصور اعتاد أن:

> يخرج إلى الشارع، كانت الكاميرا على كتفه. ووجهه لا يحمل أى أسف أو مرارة. لقد كان هناك من أجل الموت فقط. صور أشلاء الفدائيين.... لم يكن يفكر بالموت ولم يكن يخافه. والخطر الوحيد الذى كان يخافه أن تبدو الصور غامضة.[٢]

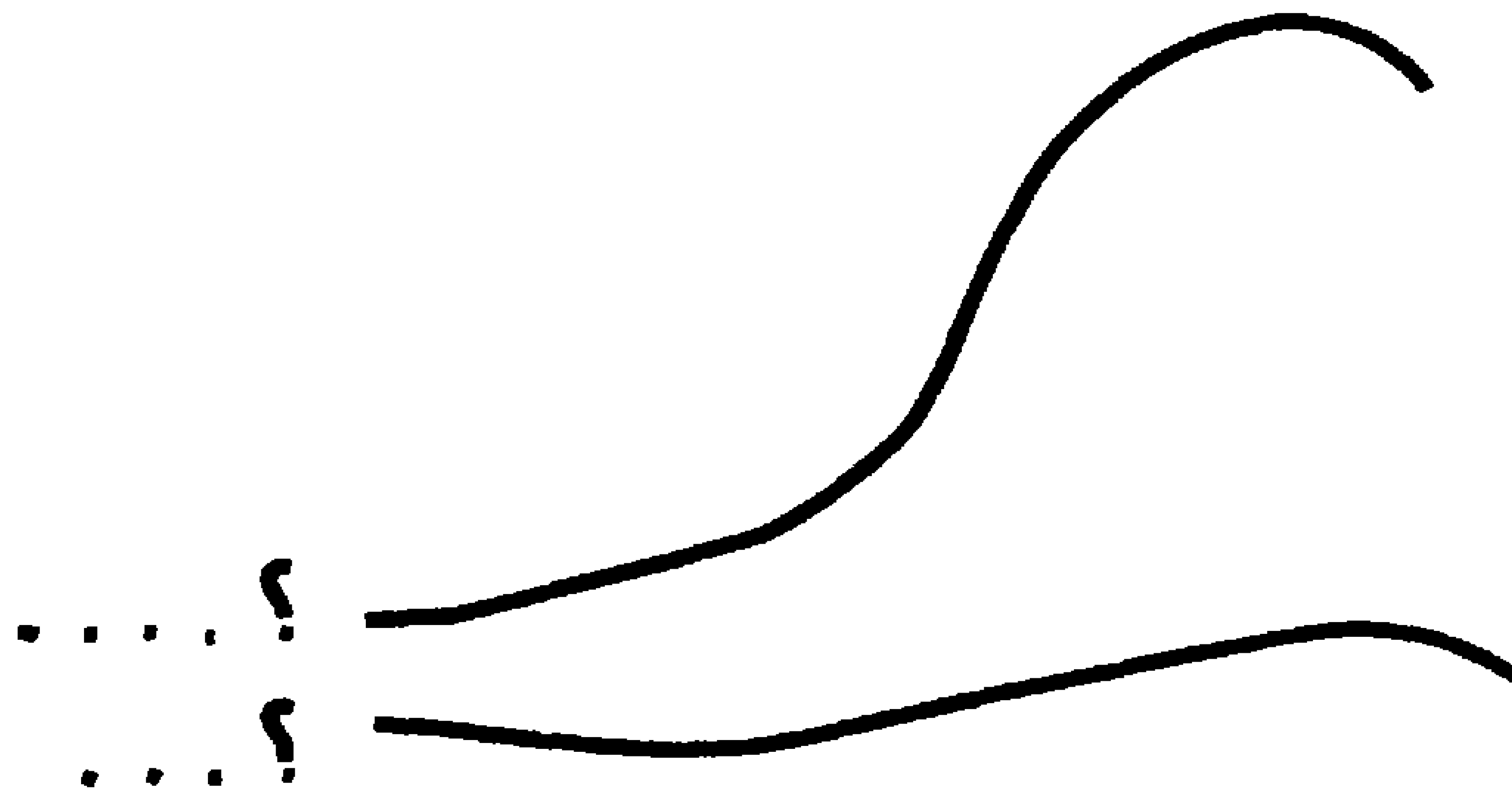
كانت الصور تحمض فنيًا ويجرى تكبيرها لتكشف عما فى هذه الصورة من رعب متميز جعلها جديرة بالالتقاط، ثم بعد ذلك تجمع فى ألبومات ذات أغلفة لامعة، لتباع فى بيروت أو أى مكان آخر. لقد أصيب الوعى بنوع من التبلد مؤقتًا بفعل "السعى لإضفاء لمحة جمالية".

لكن التطهير لا يصنع فنًا عظيمًا إذا لم يتم التخفيف من كثافته من خلال بصيرة فنية وتعاطف اجتماعى. لقد شهدت الحرب الأهلية اللبنانية، مثل معظم الحروب، نشر روايات أولى لم يقدر لها أن تكتمل بغيرها. لقد حدث فى لبنان انفجار فى الإنتاج الأدبى، ربما كان سببه وفرة دور النشر فى بيروت، ولكن أيضًا بسبب الحاجة للكتابة (وهناك بلا شك كثير من المخطوطات الموجودة فى الأدراج وستبقى فيها؛ فطالما أنها أطلقت القلق من مكمنه، فقد أنجزت مهمتها)[٣]. وأصبح فعل الكتابة بالنسبة لبعض الكتاب إدمانًا، ملاذًا يسعى الكاتب إليه ليخلص نفسه من

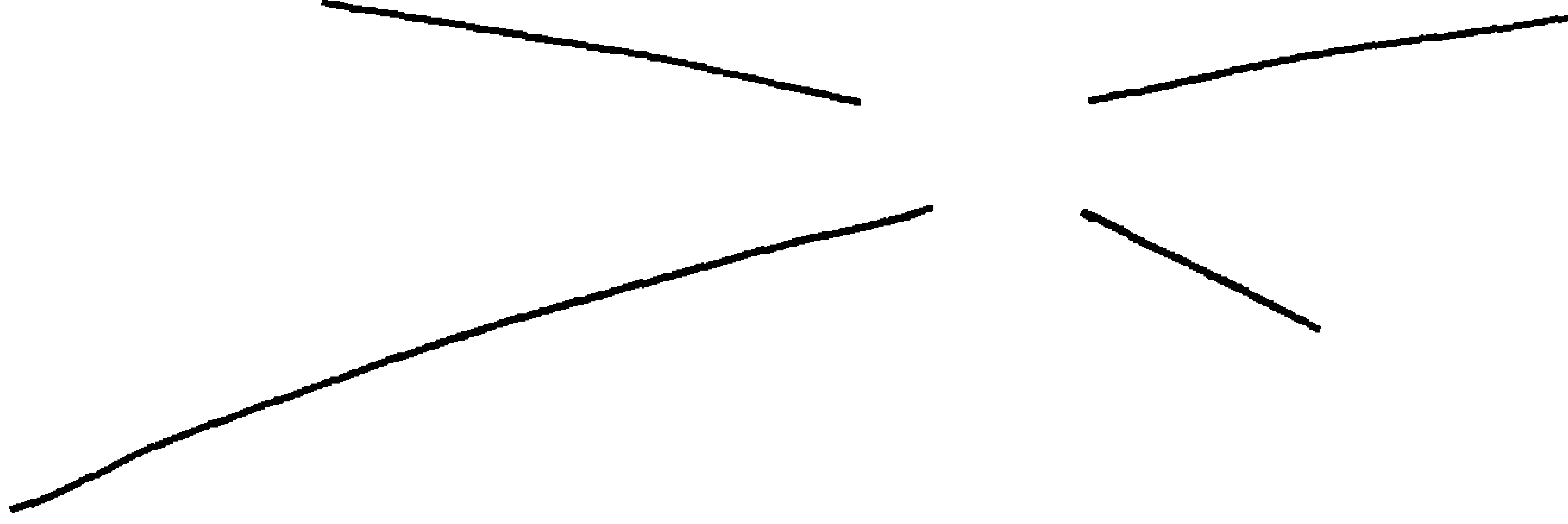
حالة الاشمئزاز والكراهية. وعند هذا المستوى فإن الحـدث يبقـى جلـلاً وتبقـى تفصيلاته حيوية وجوهرية؛ فلكي يحدث التطهُّر من الرعب، يبدو أنه يجـب نقلـه بوضوح دون اللجوء إلى الخيال.

ولكن هل فى استطاعة كاتب أو فنان التعامل مع كـل هـذا الرعـب دون السقوط فى التكرار؟ بعض الأدباء، وخاصة الشعراء، خاضوا تجارب فى الأسلوب والجنس الأدبى؛ والبعض الآخر، خاصة كتاب النثر، حاولوا الاهتمام بالمضمون.

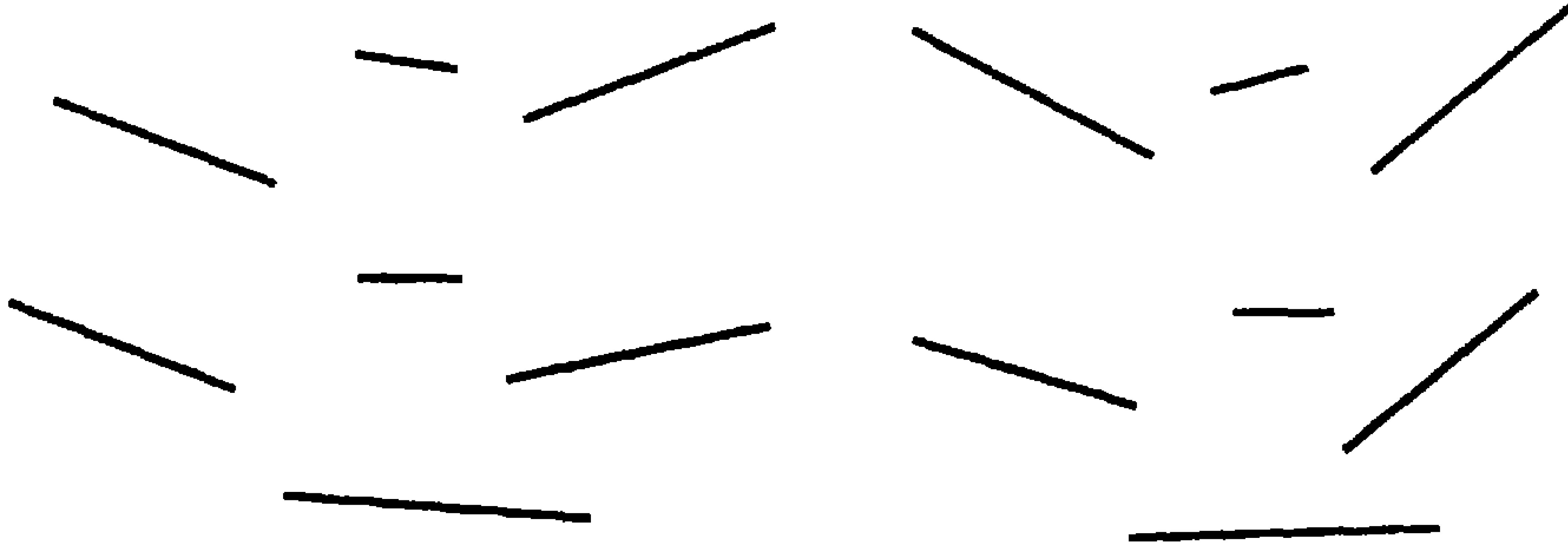
كان الشعر أكثر حيوية فى استجابته للتحدى، فهدى النعمـانى فـى كتابهـا ***أنظرها تتدحرج على الثلج***، (١٩٨٢) جربت فى شكل القصائد. فالمقطع الأول من "المحيط منح صوتا فسلها" يأخذ شكل دائرة، والمقطع الثانى أفقى. والسطران مـن "من طرف جناح إلى طرف جناح" يصفان تحليق طائرين إلـى العـالم المجهـول لعلامات الاستفهام.



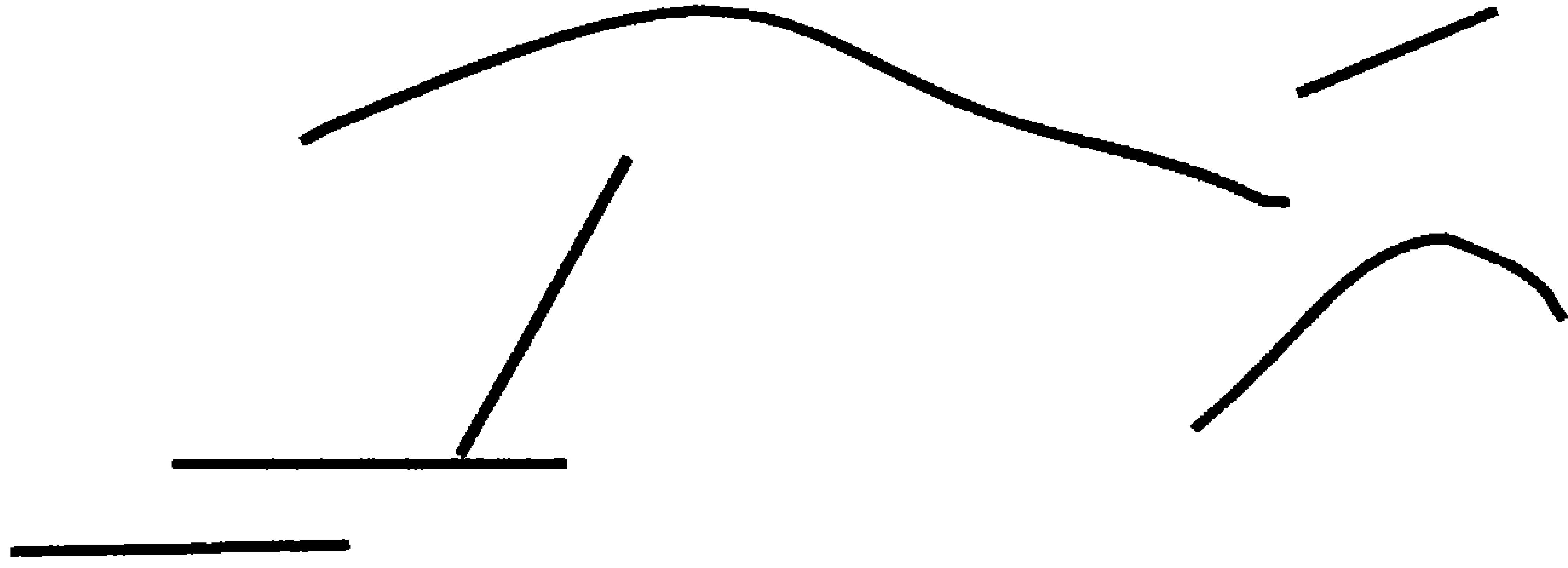
الأسطر الأربعة من "يوسع نفسه كالهاوية" يشكل حرف إكس (x) هوة تصب فيها الأذرع الأربعة.



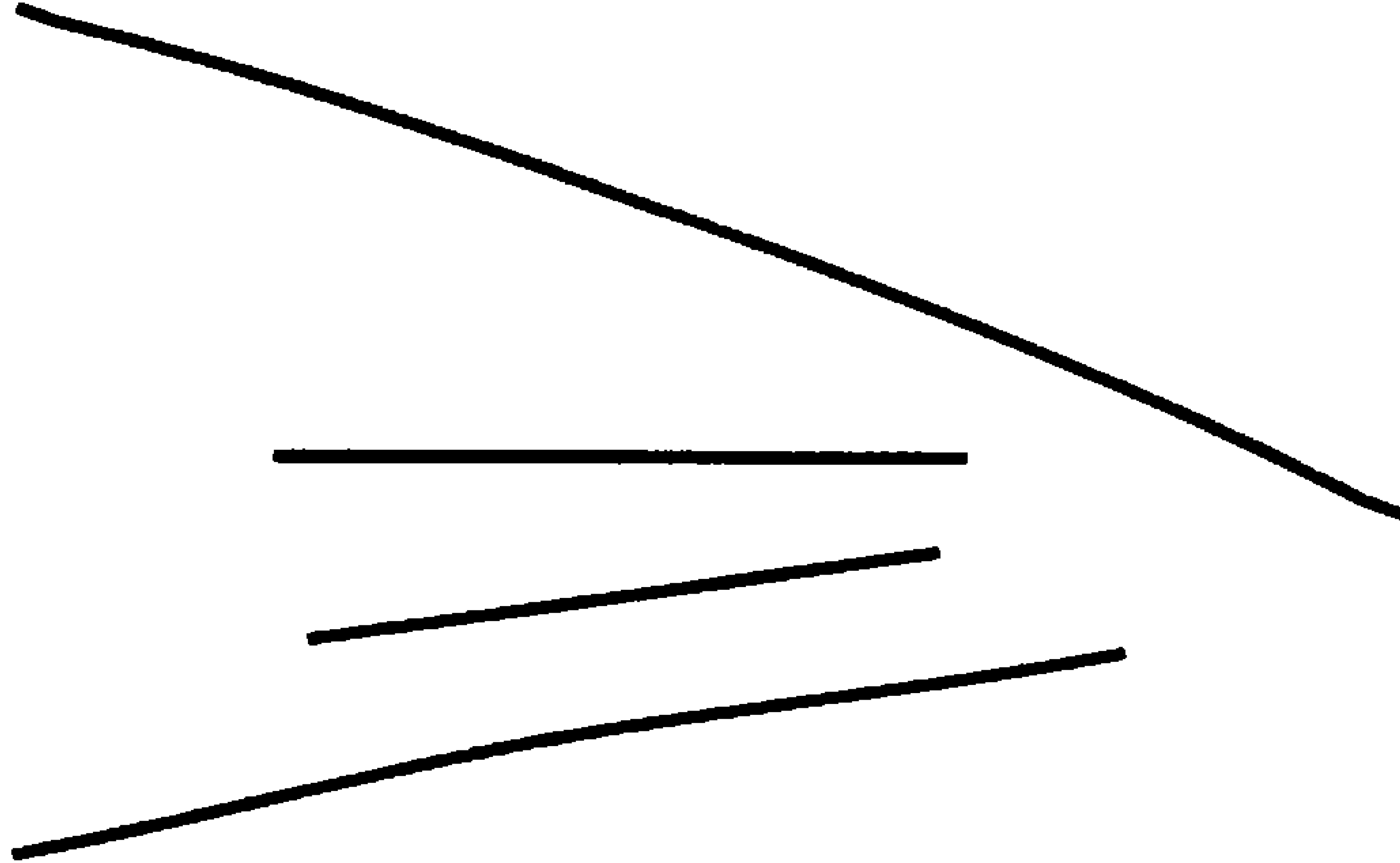
"تبسط معصيتك وتحصى معصيتى" تنتشر بعرض صفحتين فى صورة أمواج.



وتصف الأسطر السبعة من "حوت ابتلع نفسه" حركات حوت ينبثق خارجا من المياه ثم يغوص فى المقطعين الأخيرين.



والتشاؤم فى "بارقة سكون" واضح نظرًا لأن الاندفاعة المتهورة إلى الأعلى للمقطع الأول يفسح المجال أمام انحدار المقاطع الثلاثة الأخيرة. [٤]



فى ١٩٨٠، نشرت إتيل عدنان قصيدتها الطويلة أو ربما سلسلة قصائدها *القيامة العربية* (*L'Apocalypse Arab*). كانت مشاعرها مشحونة جدًّا فى ذلك الوقت، حتى أن اللغة لم تكن على درجة كافية من القوة بحيث تتمكن من نقل كثافة المشاعر. وكان عليها السماح للكلمات بأن تتفكك ثم تنفجر. كانت كل صفحة غير مرقمة، ومليئة برموز بدت وكأنها تنمو عضويًا من الكلمات. وتشكل الرموز نظام إشارات يوضح نصًا لو لا ذلك لظل غامضًا[٥].

كما خاض كتاب الأعمال النثرية تجاربهم أيضًا، وإن كانت أعمالهم أقل عنفًا وقوة، ولكن على نفس الدرجة من كثافة المشاعر بكل تأكيد. هذا الفصل يحاول التعرف على بعض الأعمال التى اتخذت من الحرب مادة للكتابة، فأخرجت فنًا بديعًا وليس مجرد صرخة ألم. فى هذه الأعمال حاولت ثلاث من طرفيات بيروت فهم أنفسهن من خلال الحرب. كان عليهن أن يبحثن عن لغة جديدة، عن وسيط جديد يمكن أن يكون مؤثرًا فى توصيل واقع جديد. وتعبر نهاد سلامة عن هذه الحاجة: "علينا أن نعيد ابتكار لغة ثقافية حتى نخرج من هذه الأزمة"[٦].

والكاتبات الثلاث اللواتى وقع عليهن الاختيار لعمل تحليل للأسلوب والموضوع فى بعض أعمالهن، هن غادة السمان وحنان الشيخ وكلير جبيلى؛ والأوليان تكتبان بالعربية، والأخيرة بالفرنسية. ومثل كثير من الكُتّاب الآخرين، استخدمت غادة السمان الصحيفة وسيلة أدبية مميزة. وتتحول هذه الأداة بين يديها، أكثر من غيرها، إلى عمل إبداعى. أما حنان الشيخ فقد كتبت رواية غير عادية، متعددة الأصوات، تتمحور حول بطلة تعيش الحرب وتتأثر بها فى الوقت نفسه. وكتبت كلير جبيلى ما وراء الشعر، البطاقة. والبطاقة نوع أدبى شعبى من نتاج الحرب الأهلية اللبنانية. وترَجّع بطاقات جبيلى صدى عذوبة إيقاعية لمراسلات الحرب.

طابع الحياة اليومية بلا أيام

فى عام ١٩٧٦ نشرت غادة السمان رواية *كوابيس بيروت*. تروى هذه الرواية أحداث سبعة أيام و٢٠٦ كابوسًا جرت فى فيلا قرب فندق "هوليداى إن"، وفندق "فينيقيا" أثناء حرب الفنادق فى أكتوبر ونوفمبر من عام ١٩٧٥، حيث حوصرت بطلة الرواية مع جارها "العم فؤاد" وابنه "أمين"، والطباخ[*].

(*) فى الأصل: her cousin, her uncle, and the cook، لكن فى الرواية تقول الكاتبة إنه جارها "العم فؤاد"، وليس عمها، وابنه "أمين"، وليس ابن عمها، وحرصًا على عدم تشويش القارئ، قمت أثناء مراجعتى للكتاب بتعديل كل الإشارات التالية إلى "عمها" أو "ابن عمها" فى ملاحظات مؤلفة هذا الكتاب بناء على الأصل الروائى. [المراجعة]

تختار غادة السمان صيغة اليوميات للإيحاء بتسجيل الحقيقة، لكــن الحــدود القاسية للحقيقة تصبح ضبابية مع دخول الخيال. واليوميات هى قناع الخيال. تتحمل بطلة الرواية الانتظار الطويل متسلحة فقط بشعر المتنبى (ص١٠)، وبتــصميم لا يلين على البقاء(٧)، متطلعة بيأس لمغادرة المكان، وخاصة صحبة "ابن عــم فــؤاد" غير المريحة، تقرر أنها إذا رأت أى شيء يتحرك ويعيش فإنهــا ســوف تغــامر بالخروج. وتأتيها الإجابة: كلب، فطلقة: القناص سوف، بل عليه أن، يطلق النــار؛ لأن القتل بالنسبة له هو الطريقة الوحيدة ليدرك أنه مــا زال علــى قيــد الحيــاة (ص٢٦).

ثم ينعكس وعى الذات بطريقة سلبية من خلال تداع حر مخــدر: الفــراش وعمتها التى ماتت فيه (لماذا لا ننام فى توابيتنا منذ الولادة؟)، إطلاق نار متــصل، الهاتف. يطلب أحد معارفها إسداء خدمة تافهة. تضع السماعة ذاهلة. وفى الخــارج تلتهم النيران "الهوليداى إن".

> أحضرت كرسيًا وجلست عليه. ووضعت أمامى علبــة سجائر وكبريت. واستسلمت لجنون المتفجرات... كنت أعى جيدًا أننى ربما للمرة الثالثة أقف على الخط الدقيق الفاصل بين الموت والحياة، وغمرنى صفاء عجيــب. وفى ذلك الدهليز الضيق كانــت انفجــارات متلاحقــة تضيء أعماقى...(ص ٤٠).

هذا هو وميض الإدراك الذى يجلبه حضور الحالة.

يُولِّد وعيها أسئلة ما كانت لتفكر فيها فى أية حالة أخرى: ما هــى علاقتهــا بهذه الحرب؟ وما دورها فيها؟ هل عليها أن تكتب؟ ربما لا، لأن كتابــة الحــرب يعنى إضرامها لا شنها. ومرة بعد أخرى تتصارع البطلــة مــع مــشكلة الكلمــة المكتوبة فى الحرب. هل لها مكان؟ هل يجب كبتها، هل يمكن أن تموت الحرب إن لم تُدوَّن؟ ولكن من ناحية أخرى،

> لماذا لم أتعلم المقاتلة بالسلاح - لا بالقلم وحده - مــن أجل ما أؤمن به...؟ كم هو خافت صرير قلمى علــى

الورق حين يدوى صوت انفجار ما... [...] المهم أن أعيش، فالحياة هي وحدها الضمان لتصليح أى خطأ إذا اقتنعت فيما بعد أننى على خطأ... والوقت ليس وقت مراجعة ذاتية أو حوارات فلسفية.(٨)

هذا السؤال، الذى تطرحه معظم طرفيات بيروت فى سعيهن لفهم مسئوليتهن، هو الاعتراف بالحاجة إلى لغة جديدة تجمع بين قوة القلم والسلاح.

حاولت دائمًا إقناع نفسى بأن المحبرة أعظم من القنبلة اليدوية، وأن القلم أكبر من الطلقة. كتبت وكتبت... لكننى خرجت يومًا من تحت الصخرة، وقررت بأن المحبرة ليست دائمًا أكبر من القنبلة اليدوية، وأن الوقت قد حان بالنسبة لى لتعليم أبجدية جديدة (ص٤٤).

مرة أخرى تتفجر الحقيقة، تتفجر عبر حلم يقظة. قنبلة فى المنزل. تذهب بفتور إلى المطبخ لقلى بيضة. وعندما تكسر قشرتها تفاجأ بأنها مليئة بالدم: رعب. تأكلها، مصممة على ألا تشعر بالإحباط، وألا تستسلم للجنون. وتعود إلى روتين ما قبل الجحيم:

العمل أولاً. كتبت مذكراتى، ثم تذكرت أن اليوم هو الاثنين وعلىَّ أن أكتب (عمودى) الأسبوعى للمجلة التى أعمل بها. كان الرصاص مستمرًا، ولكننى حين أمسكت بالقلم وجلست على الأرض بالقرب من طاولتى (أى تحت الطاولة!) لأكتب، ازداد إطلاق الرصاص شراسة وضراوة... كأن المعركة تدور بين قلمى والرصاص.. كأن كلاً منهما يتحدى الآخر...(ص٤٦).

الأسئلة عما إذا كان عليها أن تكتب أو لا تكتب تؤدى إلى الشعور بالحاجة إلى الكتابة، لكن هذا ليس تفصيلاً تطهيريًا للرعب، إنها تنسج الخيال بمهارة فتحوله إلى حقيقة، فلا تكاد تفرق بينهما، ولا يمكن اعتبار أحدهما ملجأ يمكن الهروب إليه من الآخر.

كل اتصال مع العالم الخارجي يأتي معه بحلم. قد يكون هذا الخيال نابضًا بالحياة أو مرعبًا، ولكنه يزول دائمًا عند حد معين؛ لأنه يصبح من الواضح أنه ليس جزءًا من حقيقة خارجية. وتفسر الراوية تحولها إلى نباتية بخشيتها من أن تأكل جزءًا من ذراع حبيبها الذي كان يلفه حولها قبل أن يموت. وما إن تتذكر ذلك حتى يذهلها مشهد ثلاجة، من بين كل ثلاجات بيروت، مليئة بالأجساد، بعضها لم يمت بعد، ولكنها ما إن تنتهي من وصف الرعب حتى يتضح أنه كابوس (ص٢٤). وفي مناسبة أخرى تصف بعض المتظاهرين وهم يغيرون على سوبر ماركت مترف. وتقع أيديهم على الطعام الوحيد الذي وجدوه، طعام للكلاب.

> لم ينتظروا حتى يدفع كل منهم ثمن ما حمله، لم ينتظروا حتى يصل كل إلى بيته. على الأرض جلسوا. على بلاط السوبر ماركت... لم يجلسوا بالضبط، وإنما اقعوا على أربع كما تفعل الحيوانات الأليفة والدواب حين تأكل. وبعد أن فتحوا العلب، بدأ كل منهم يأكل من علبه ويلعقها بلسانه بينما استند إلى الأرض على يديه وركبتيه كما يفعل أي قط يستمتع بوجبته...
>
> وحين انتهوا، لم يدفع أحد ثمن ما أكل وإنما اكتفوا بهز أذنابهم بحرارة للبائعات الجالسات أمام الآلات الحاسبة، كما لعقوا أصابع صاحب السوبر ماركت شكرًا... (ص٢١٤).

ليس هذا واقعًا، لكنه كابوس آخر[٩]. لقد تراجع الرعب، ومع تراجعه أصبح أكثر تأثيرًا؛ لأنه يحدث في الخيال وليس مجرد جزء من التعبيرات المتكررة عن العنف، والتي، إذا لم تغلف بغشاء شفاف من الخيال، ستصبح أمرًا غير محتمل في أفضل الأحوال، وغير قابل للتصديق في أسوأ الأحوال.

وطوال صفحات رواية ***كوابيس بيروت*** التي تنطلق من الحلم إلى الواقع تحكم السمان سيطرة ورؤية قويتين، فلا تسمح أبدًا للسرد بأن يصبح تجريدًا لا تأثير له سوى نقل حالة التبلد أو فقدان الحس. فالتوازن بين حاضر مخيف

واحتمالاته المبالغ فيها موجه بطريقة تجعل القارئ يدخل إلى خيال محمــوم، فــلا يرفض هذا العدد الكبير من حالات الرعب غير المعقولة التى تتلوه، فلا حدود لمــا يمكن تخيله، ولكن هناك حدًّا واضحًا جدًّا لما يمكن احتماله فى التجربة.

تنتظم كوابيس بيروت من خلال منظور الاسترسال فى الخيــال واســتخدام التكرار الذى يعتمد اللقطات المقربة للناس والتفصيلات بوضوح سينمائى. إنها أداة مهمة لإضفاء وحدة أسلوبية لتيار الوعى، ولقطات العودة إلى الماضــى، وتحليــق الخيال، وموجزات الأنباء، وأوصاف الحياة اليومية حال كونها يوميــة، والحقيقــة المعاشة للحرب.

وينقطع التركيز على تفاصيل حالتها المحاصــرة بفعــل هــواجس القلــق والأفكار. وفى أوج الدراما يكون عليها وعلى "ابن عم فؤاد" التخلص من جثمــان "عم فؤاد" الذى مات، عكس ما يحدث، لأسباب طبيعية. لم يكن الجميــع يُفجِّــرون أشلاء! فالحياة والموت يمضيان فى صورة "طبيعية" على الدوام(١٠). فــى البدايــة يتهمها "ابن عم فؤاد" بالقسوة؛ لأنها أرادت أن تدفن ما لم يستطع أن يعتــرف بعــد بأنه جثة. غير أنه يوقظها فى الليلة التالية أربع مرات، بتصميمٍ أكبر فى كل مــرة على نقل الجثة بعيدًا عن غرفة النوم. وأخيرا يتمكنا من وضع الجثة فــى حاويــة للنفايات وأن يضغطا لإحكام الغطاء، خشية أن تهرب الجثة. تذهب إلــى الفــراش دون أن تغسل يديها، فقد كانت المياه مقطوعة. وبعد قليل يوقظها أمين مرة أخرى طالبًا هذه المرة أن ينام معها فى غرفة النوم نفسها؛ لأنه كان يسمع ضربات والــده العنيفة على غطاء حاوية النفايات. تتأمل بطلة الرواية: كم يبدو غريبــا أن يطلــب رجل الحماية من امرأة! كان ازدراؤها يتحول، مع الوقت والتقارب، إلى كراهية.

> فى البداية كنت قادرة على البقاء وحدى لفترات طويلة.
> الآن هناك جثة فى الحديقة (جثة الطباخ) وواحدة فــى
> حاوية النفايات - جثتان صامتتان - وأخرى فى الغرفة
> معى. بربرة بلا توقف (ص١٩٢-٢١٢).

أدركت أن أمين مثل والده، سيموت من أجل الجشع إلــى الثــروة. النقــود منحته أملاً، فهو بمحافظته عليها يشعر بأنه يؤمن مستقبله. ولتعزيز هذا التفــاؤل، رفض فريق الإنقاذ وتركها تذهب وحدها (ص ٢٤٣-٢٤٦).

وتعاودها بشكل متكرر خيالات ترى فيها أخاها وعشيقها. كان أخوها، في ذروة القتال، قد سُجن بتهمة حمل سلاح بدون ترخيص. واستمر حبيبها، يوسف، الذى قُتل بوحشية، فى الاقتراب منها واحتضانها. أحيانًا كان جسده مليئًا بشظايا الزجاج، وأحيانًا أخرى بطلقات الرصاص. ولا تنتهى دوامة التخيلات المتكررة إلا بعد أن تتحرر فى النهاية، وكانت تسير فى اتجاه البحر. وعند الرمال تراءى لها يوسف فأطلقت عليه النار– نهاية الحلم، نهاية القصة! (ص٣٣٤).

فى "كوابيس بيروت" تستغل غادة السمان شكل اليوميات لقياس الراهنية اليومية للحرب. والاختلاف بين هذه اليوميات ومعظم اليوميات الأخرى هى أنه بينما تتم تلاوة اليوميات فإنها لا تقسم إلى أيام، ولكنها استمرار يربط الأحداث بالحالات المزاجية. وبالرغم من أن الحرب كانت الانفجار النهائى، فقد كان لزامًا أن تُعاش بصورة عادية. وهذه اليوميات تعرض مزاج الروتين الجديد: فتحت أكثر الظروف إيلامًا مضت الحياة؛ وما كان مختلفًا هو حجم التفاصيل، واغتراب الفرد عن هذه التفاصيل المؤكدة.

> ها أنا من جديد أعلق ثيابى فوق شماعة لا تخصنى... أغسل وجهى فى حمام لا أعرف بالضبط كيف أفتح حنفيته، وكم علىَّ أن أديرها بحيث لا تنفجر أكثر مما يجب أو أقل مما يجب..... أستعمل صابونًا ليس مألوفًا لدىّ... أمسح وجهى فى منشفة أراها للمرة الأولى وأكره رائحتها... أتمدد فى سرير لا أدرى من نام به للمرة الأخيرة.. أحدق فى شقوق السقف المختلفة عن تلك التى ألفتها فى بيتى... [...] وبدأ شىء فى داخلى ينزلق منى بعيدًا ... بعيدًا... مخلفًا جسدى وحيدًا ومكومًا على السرير، وأدركت أننى ميتة مع وقف التنفيذ... (ص ٣٤-٣٥).

حساسية عالية للوقائع اليومية تؤكد عرضيتها؛ لأن وهم الديمومة قد اتضح أنه ليس إلا... مجرد وهم. سلسلة من التفاصيل، كل تفصيلة منها تبرز اغترابها

عن بيئتها، ومن ناحية أخرى، أثارت الأسئلة حول السلوكيات المعتادة، ووضعتها بحق فى "الوضع" الجديد. كانت "تتحرك داخل روتينها الجديد الصغير – روتين الحرب الأهلية" (ص١١٤). تفاصيل من نوع رائحة الأطباق غير المغسولة (ص٢٤١)، واكتشاف الأرغفة الأربع والحمص الذى كان "عم فؤاد المتوفى قد خبأه عن ابنه وابنة جيرانه" (ص٢٠٠). إن التكرار المفرط لما يبدو أنه تفاصيل غير ضرورية (عدم غسل اليدين بعد رفع جثة إلى داخل حاوية نفايات مثلاً) تضع القارئ فى تماس مع الأبعاد الكلية لتلك اللحظة، ليس الرعب فقط، بل الضجر حتى الموت. حتى الآلام تكتسب مسحة من الروتين والتبلد. فعندما اكتشفت أن مكتبتها قد احترقت ألقت بثقلها على الجدار الوحيد الباقى ومسحت وجهها بيديها المتسختين. تفصيلة صغيرة، مرة أخرى، لكن الوجه المتسخ بالرماد أصبح وجه النائحة، ويشاركها القارئ بذهول فقدان كتبها الحبيبة لديها (ص٢٧٩).

وتسود هذه الحالة النفسية وصفها لأول جريمة قتل ترتكبها. كانت قد ظنت أنها تدافع عن نفسها ضد دخيل. وما إن ظهر الرأس فوق إطار النافذة حتى ضغطت على الزناد. لقد قتلت كلبًا (ص ٣١٨). إن غير العادى قد تحول إلى جزء من هذه الظروف الجديدة، ليصبح مجرد تأمل فى سهولة القتل. ويستدعى هذا التأمل رغبتها المبكرة لقتل "ابن عم فؤاد"، وهى رغبة لم تكن قد اكتشفت فى ذلك الوقت أن تحقيقها يمكن أن يكون بهذه السهولة (ص٢٧٧). إن هذا الحادث يعكس ظاهرة عالمية؛ التغير فى نفسية أبطال الحرب؛ فما إن يتم اكتشاف سهولة القتل، حتى يصبح هو الحل لكل شىء. ويصبح الخوف من الموت ثانويًا أمام إلحاح البقاء الذى يتعزز بهذه المهارة الجديدة. وهكذا يستمر العنف؛ لأن غريزة البقاء لم تعد سلبية، بل أصبحت إيجابية.

إن السرد المفصل لطابع الحياة اليومية يجزئ الخطاب إلى مكوناته الجزئية، حين يتم تحليل الأعمال والمواقف والقيم من خلال كشفها وفحصها، وانتزاعها من سياقها وحشرها، بسخرية، فى شكل جديد. ويعكس وصف تقطيع الأوصال تشوشًا اجتماعيًا وأخلاقيًا، لكن التشوش بالنسبة للكاتبة ليس فوضى بل هدفًا للتفكيك وإرساء أساس إعادة البناء[١١]. وتختتم فقرة تصويرية لعملية بتر بإدانة قوية بالعمى عن رؤية الواقع الجديد: الطلقات "تخترق الحناجر التى تحاول أن تقول شيئًا يقع

خارج نطاق منطق الرصاص" (ص٥٤) البقاء قد يكون فى الهروب، وهو خيار الجبان: أو ربما يأتى من داخل منطق الحرب، وهو منطق يتحدى جميع الافتراضات المسبقة، ويتطلب وجودًا كليًّا ودائمًا.

إن الفهم الجزئى لمنطق الرصاص – اللعب فى الحرب – ليس كافيًا؛ فممارسة ألعاب الحرب يعنى الإبقاء على لامنطق الرصاص، مستشرق يحملق فى كأس نبيذ معتق يشاهد الصبى الثرى، نينو، ذاهبًا إلى حفلة. يحب نينو أن يسرق، وفى هذا الجو، يستسلم لعاطفته على حساب صديق. وعندما يصل خلسة إلى سكين الورق التى يريدها، تلمس يده يدًا أخرى. ويأمل أن يكون قد قابل شخصًا مضطرًا مثله، ولذا ثريًّا ضجرًا آخر أفسدته الحرب. ويثير اشمئزازه اكتشاف أنه التقى لصًّا عاديًّا. لقد تدهور "الوضع" إلى درجة لم يعد معها الناس يسرقون من أجل السرقة، لكن جزاء من يرفض منطق الرصاص هو الموت، واللص الذى يسرق بدافع الضجر يسرق ويقتل على أيدى مجموعة من اللصوص الذين يسرقون بدافع الحاجة، لكن حتى فى الموت، يحاول أن يسرق من كفنه الخاص الوسام الذى ناله بعد وفاته (ص٢٥٦).

الشعور بالوحدة مع الكراهية

إن الفرد الذى يكافح من خلال الأوضاع اليومية المؤلمة للحرب يزداد شعوره بالعزلة، ولا يتاح للقارئ فى هذه الرواية التى تقع فى ٣٥٥ صفحة أن ينسى البعد الشخصى للحرب؛ فمن أول صفحة، بل وقبل الصفحة الأولى، فالفرد الذى استمر يخوض معركة شخصية ليبقى حيًّا وطبيعيًّا هو المخاطب وهو الممدوح. فرواية "كوابيس بيروت" تفتتح بإهداء ليس موجهًا إلى شخصيات معروفة أو لأحباء المؤلفة، بل إلى المكافحين المجهولين:

أهدى هذه الرواية

إلى عمال المطبعة

الذين يصفون فى هذه اللحظة حروفها

رغم زوبعة الصواريخ والقنابل

وهم يعرفون

أن الكتاب لن يحمل أسماءهم...

إليهم.

هم الكادحون المجهولون دونما ضوضاء

وبإبرازها نور أفراد مجهولين، فإنها تصل إلى الشخصية العامة التي يستطيع الجميع التعرف عليها. وهي تخبرنا أن "الموت الجماعي" ليس مرعبًا مثل الموت الفردي. فمن "يموت وحيدًا يموت مرتين: مرة لأنه وحيد وأخرى لأنه... مات" (ص٣٦).

الناس يحتاجون بعضهم بعضًا، وهم يحتاجون الحب، الحب سلاح أقوى من البندقية لأن البندقية تضع حاجزًا بين الذات والعدو، وبذلك فإنها تغذي وهم الحصانة. الحب يفجّر فكرة الحصانة، ويفضح الخوف من العزلة. الشكل المثالي للحب عند غادة السمان هو قوة جماعية موحدة؛ فهي تحول اهتمام المرء إلى الآخرين، ليس لمن سيصبح العدو، بل للطفل القادم. وعندما تكتب عن الحب فإن غادة السمان لا تتعامل مع عاطفة مجردة بل انطلاقًا من الحاجة إلى شخص آخر، وإلى التواصل، لتجنب ما في غريزة البقاء من أنانية.

في ديوانها ***اعتقال لحظة هاربة***، تصبح الحاجة إلى الحب والقيمة الفردية عاطفة مستنزفة، في حالة التجهيل التي تفرضها حرب لا معنى لها[١٢]. تنعى القصائد فقدان الحب الذي يسمح بالبقاء من خلال الآخر وليس ضده. فما أن تصبح الحرب هي القاعدة الاجتماعية للحياة، حتى تصبح الحياة مطلبًا ملحًّا. الحرب والموت يصبحان هما اللذيْن يحددان الأجل القصير للحياة؛ فكل لحظة هي الأولى والأخيرة، اللحظة الوحيدة التي تهم. كل لحظة تصرخ طالبة أن تمتلىء بالحياة في الحب، لا بالموت. وهكذا فإن الحب يمكنه أن يقضي على الحرب، ولكن عليه أن يقضي عليها في كل لحظة، في الأحلام، في ثوان مثل فقاعات يمكن الإمساك بها في تلاشٍ أبدي: "الحياة فقاعة، ارسمها قبل أن تنفجر"[١٣].

الحب الذى تدعو إليه السمان فى ***اعتقال لحظة هاربة*** هو حب عدوانى يجعل من المحبوب شيئًا ضئيلاً أمام حاجتها لأن تحبه. هذا الأمر المناقض للمعتاد يمكن قراءته فى رواية أمية حمدان ***نقطة البيكار***؛ حيث تصبح المرأة هى الطرف الأسمى فى العلاقة: تعلن بطلة الرواية أن حبيبها امتداد لها: "إنه معى دائمًا. لقد أصبح جزءًا من عيني" ويجيب أناها الآخر قائلاً: "لقد خنقته وحولته إلى عضو بديل" (ص٦٤). وفى كلا الكتابين يتحول الرجال إلى الآخر الذى كانته النساء دائمًا. [١٤] لقد تحول الرجال إلى رمز لإمكان التواصل وليس أكثر. وبالنسبة لغادة السمان خاصة، فإن ما يهم هو الوقوع فى الحب وليس شخص المحبوب.

التصق بى
كى أصدق حلمى بك...
لم يعد بوسعى حمل ليل بيروت على كتفى
دونما حبك...
كيف أطيق الشوارع المفروشة
بالأجساد المحتضرة، والقمامة، والذباب
وأرصفة الأمعاء الممزقة
لولا حبك؟
كيف أحتمل الرصاص
الذى يطلق علىَّ فجأة دونما مبرر؟

إن إبقاء المحبوب المستقبلى مجهولاً يؤكد أهمية الحب؛ فهو تكثيف للعاطفة تجاه الآخر، ومن خلال هذا الآخر تجاه الآخرين. فمن شأن تعيين المحبوب الذى توجه إليه القصائد أن ينتقص من شمولية دعواها.

لكن هذه الشمولية تحديدًا هى التى جردت الحب من قوته لأنها تترك الفرد وحيدًا مع مثال. وفى أعمالها المبكرة كانت السمان قد تناولت الحب، ولكن باعتبار أن حبيبها غير جدير بالحب [١٥]. والآن هاهى مستقلة استقلالاً عدوانيًا: يمكنها خلق الحب دون أن تكون تحت رحمته. فى ***اعتقال لحظة هاربة*** تكتب:

ولن يسرقوا منى حريتى
ولن يدقوا حدواتهم فى قدمى
ولن يسكبوا لجامهم فى حنجرتى
ولن تروضنى البشاعة
ولن أصفق لفرقعة سياط الجلاد
مدعية كالآخرين أنها موسيقى بيتهوفن
وسأظل قادرة على الحلم والتحليق
ما دمت أحبك وأنتظرك
وأعرف أن شروقك محتوم. (ص٩٦)

اعترفت غادة السمان بالحاجة، وكانت هذه الحاجة للحب باعتباره قوة مثالية موحِّدة، ولكنها حولته بعد ذلك إلى عاطفة شخصية؛ فلم يعد الحب قوة موحِّدة، بل أصبح مفهومًا فارغًا. ليس الحب أكثر من كلماته بعد لفظها، ليس أكثر من لهيب شمعة بعد احتراقها.(ص١١٥-١١٦) أفرغ تجريد الآخر الحب من معناه. كانت وحيدة أكثر من أى وقت مضى، وأكثر شعورًا بالخذلان من أى وقت مضى.

جنون واحتجاج

فى عام ١٩٨٠ نشرت حنان الشيخ ***حكاية زهرة***. وفى حين فُرضت على غادة السمان مبارزة مع الحرب تخسرها فى النهاية، فإن زهرة، بطلة رواية حنان الشيخ عن الحرب الأهلية اللبنانية، تجد السلام داخل منطق الحرب. وشخصية زهرة شديدة التعقيد، وتتداخل مع ما فى الحرب اللبنانية من طبيعة تتفشى فى كل ما حولها، ولذا فإن الكتابة عن شخصيتها وعن حبكة الرواية تستحق تأملاً وتحليلاً مطولَين.

منذ طفولتها المبكرة اعتادت زهرة، وهى فتاة بدينة فى الثلاثين من عمرها تكسو جلدها البثور، ارتباطًا مرضيًا بأمها. كانت أمها برتقالة وهى "صرتها". كانت

تتوق دائمًا للاقتراب من والدتها. وحتى اللحظات الأخيرة من حياتها فإن أفكار حياتها عن أمها هي التي تسببت في غرقها[١٦].[*] لكن تقاربها شارف على التحول إلى اختلاس للنظر بشكل مَرَضيّ. فقد اطلعت زهرة، شاءت أم أبت، على مغامرات والدتها العاطفية. كانت مجبرة على الاشتراك في فراش الخيانة الزوجية، ولذا عانت الفتاة الصغيرة من اضطراب غريزي، ولكنها، في الوقت نفسه، كانت سعيدة لأن والدتها كانت ترغب في وجودها[١٧]. كانت طفولتها وتأملاتها لها، والتي جاءت على هيئة لمحات أو ومضات من الماضي (فلاش باك) مغلفة بالضباب، ذلك الضباب الذي كانت بعض اللحظات تحاول أحيانًا البروز من خلاله، ولكن أغلبها كان مقدرًا له أن يبقى ضبابي الملامح.

وما ظل يلوح ضخمًا وواضحًا هو محيّا والد زهرة. كان يطلق شاربًا هتلريًّا، وكان عنيفًا مع زوجته، وكثيرًا ما كان يضربها. وكانت زهرة تتلقى نصيبًا من غضب والدها الجامح، ولكن شعورها بضربات والدها كان معتمًا، في حين كان رد فعلها على معاناة والدتها نابضًا بالحياة. وكان تعبير الكاتبة عن الضبابية مؤثرًا وهي تسوقه من خلال ارتباك الراوية نفسها. وحين كانت زهرة تتأمل طفولتها وفترة ما قبل الحرب، فإنها نادرًا ما كانت تقتنع بصحة ذكرياتها. وتعاودها حالة عدم اليقين والشك بالذات هذه بعدما أصيبت بالطلق الناري.

كانت زهرة ممزقة بين ماض يلفه الغموض بمرور الزمن، وحاضر لم تكن يومًا على صلة كاملة به. ويبرز انفصالها عن الواقع عبر ردود أفعال آخرين عليها: لقد افترض الجميع أنها لم تكن تفهم ما الذي كان يجري، لكن تعليقات زهرة على هذه الافتراضات تكشف شيئًا آخر – ليس أنها لم تفهم بل بأنها ليست على صلة. وبسلبية بليدة عزلت نفسها عن العالم حولها، مع إتاحة المجال لهذا العالم للتأثير فيها جسديًّا، أما التأثير فيها عاطفيًّا فسوف يأتي في وقت لاحق.

(*) هذه العبارة غير دقيقة، فأفكارها عن أمها لم تكن هي السبب في موتها، بالإضافة إلى أن زهرة لم تغرق، وإنما ماتت برصاص القناص!! والواقع أن قراءة مؤلفة هذا الكتاب لرواية *حكاية زهرة* بها بعض الأخطاء التي يترتب عليها تحليل غير دقيق لمشكلة زهرة من ناحية، وتفسير خاطئ للمفاهيم الاجتماعية العربية من ناحية أخرى، وسوف أشير إلى بعض هذه الأخطاء في حينها. [المراجعة]

بعد إجهاضها الثاني – الذى تلا اغتصابها للمرة الثانية(*) – تغادر زهرة لبنان لزيارة خالها هاشم فى أفريقيا، والذى قيل إنه ناجح فى عمله بالمنفى، لكن صلاته وعواطفه تجاه لبنان بقيت قوية. وكانت زهرة بالنسبة إليه تجسيدًا للبنان؛ فقد كانت رسائلها هى صلته ببلده القديم، وأكد وصولها أمله فى الزواج منها للم شمله بوطنه. وللحظات لم يعد يهمه أنه أقام علاقات مع نساء سوداوات من المواطنات، ولا حقيقة أنه لم يستطع العودة إلى لبنان بسبب الوضع السياسى. لقد فتحت زهرة آفاق الزمن للحظات قليلة قصيرة مجيدة. ولكن سرعان ما اتضحت له الحقيقة المؤلمة لانقطاعه عن أهله – لقد رفضته زهرة تمامًا(**).

أحست زهرة بالرعب من اهتمامه بها. كانت تتوقع قريبًا لطيفًا وليس رجلاً داعرًا آخر. أعطى زهرة غرفة نومه لكنه كان يأتى كل صباح ليحوم حولها وهى تتظاهر بالنوم. كان ملاذ زهرة فى أفريقيا، كما فى بيروت، هو الحمام – مكان الطهارة(***) – إلى حيث كانت تهرب عندما لم تعد قادرة على مواجهة النظرات المهددة. لكن عندما ذهبا إلى السينما كان الحمام بعيدًا، وكانت هى تحت رحمة خالها وكذلك تحت رحمة ذاكرتها. وتحولت المرأة التى لا حول لها فى الفيلم إلى الفتاة الصغيرة النائمة على الأرض إلى جانب جدها؛ الفتاة الصغيرة التى شعرت بيد باردة تمتد بسرعة وتستقر فى سروالها.(ص٢٦)

استشاطت غضبا لعدم قدرتها على الرد. كان احتجاجها الوحيد هو الصمت العاجز. كان هذا الصمت، تلك الحرب فى داخلها، هو ما أصابها بالشلل؛ لقد أصبح جنونها يتجلى فى هذا الصمت (ص٨-٣٥). ويتقدم ماجد، وهو مهاجر طموح، لخطبة زهرة على أمل أن يحظى بنفوذ لدى عمها الذى كان متنفذًا فى لبنان. وفى

(*) لم تغتصب زهرة، ولكنها وقعت تحت تأثير حالة سلبية من جانبها تجاه الشخص الذى كان يغويها واستدرجها إلى عمل علاقة معه دون زواج، وأقنعها بأن هذا هو الصواب. [المراجعة]

(**)هذا التحليل مليء بالأخطاء؛ فهو يوحي بأن زواج الخال من ابنة أخته أمر عادى، وهذا غير صحيح بالطبع. وكان على مؤلفة الكتاب ذكر أنه شعر بأنها "لو لم تكن بنت أخته لتزوجها"، وهو ما جاء فى الجزء الذى يروى على لسان الخال، هاشم. أما زهرة فقد ذعرت من "انفلات تعبيره المريض عن رغبته فيها"، ولم تكن المشكلة فى علاقاته بالنساء السوداوات أو غير ذلك، وإنما أنه خالها. [المراجعة]

(***) رغم أن الحمّام فى الثقافة الإسلامية هو المكان الذى يتطهر فيه المرء بالفعل، فإنه ليس مكانا مقدسا كما يوحى تعبير المؤلفة هنا، وعلى العكس فهو مكان فيه شبهة "نجاسة"، والواقع أن لجوء زهرة لحبس نفسها فى الحمّام إيحاء بأنه المكان الوحيد الذى يمكن لها فيه الاختلاء بنفسها بحرية. [المراجعة]

ليلة زفافه يكتشف ماجد أن عروسه ليست عذراء. وتهدىء زهرة من روعه باختراع "حادثة". لكن الكذبة تكشفت فى المستشفى حيث كانا ينتظران أن تجرى اختبارًا للبكارة. وكانت زهرة قد أبلغته بحالتى اغتصاب عانت منهما فى طفولتها(*). كان ماجد واثقًا من أن العائلة كانت على علم بالأمر وأنها كانت تحاول التخلص من زهرة، فشعر بالإذلال.

وفجأة تتخافت الأزمة، وتأخذ حنان الشيخ القارئ بعيدًا عن أبطال الرواية إلى وصف للمساحات المفتوحة فى أفريقيا. وتفقد قوانين العيب والشرف أهميتها مقارنة بهول الطبيعة وجلالها. إنه جلال يبدو قادرًا على تجريد الرجال من ماضيهم، من أهميتهم، من عزلتهم؛ فأفريقيا بحر تغرق فيه كل الاختلافات.

وينتهى هذا الجزء على الطريقة الشكسبيرية بجنون زهرة. تدخل إلى غرفة كان ماجد يستقبل فيها زوجين شابين. وتأخذ الورود التى كان قد جلبها الضيفان، وتضعها فى مكانها ثم تختار واحدة، وعلى الجدار صورة جانبية لوجه والدتها(**). أهانها ماجد، فهربت إلى الحمام، حيث تصبح ومضات العودة إلى الماضى أقرب إلى الهلوسات منها إلى الذكريات، وخاصة تلك الخاصة بوالدها، بشاربه الهتلرى وصدره المشعر. هذا الوصف المتكرر يستحضر صورًا استحوائية؛ ويتشرنق القارئ داخل جسد أخرق لامرأة مجنونة.

ومرة أخرى يأخذ اعتراضها شكل انسحاب إلى الصمت: صمت يتحدى أى تصنيف سوى أنه جنون. فتدخل مستشفى للأمراض العقلية حيث تخضع لعلاج بالصدمات الكهربية(١٨).

ورغم أن الراوية تأخذ القارئ إلى الحكاية من خلال بناء ما هو غير مقبول، ثم تلقى نظرة استعادية على النتائج، فإن لحظة الجنون - إدراك الاحتجاج - تضيع. والخط الرفيع بين ما يعتبر سلوكًا طبيعيًا وما يعتبر سلوكًا شاذًا لا يُرسم أبدًا. ويبدو كما لو كانت الراوية قد محت أى نوع من الظهور حتى أصبح غيابًا،

(*) لم يذكر شيء عن حدوث ذلك فى فترة "الطفولة"، والواقع أن زهرة ادعت لزوجها أنها اغتصبت، لتهرب من تساؤلاته، ثم عادت لتعترف له بالحقيقة. [المراجعة]
(**) في الأصل هي تتخيل صورة أمها على الجدار، وتحاول أن تزين هذه الصورة بالورود. [المراجعة]

وما يحدده هو ما لم يكنه. هذا الغياب، هذا الجنون كان الحيز الخاص للراوية، حيث لم يستطع أحد الوصول إليها. كانت تكرر قائلة:

> أريد أن أكون لنفسى. أن يكون جسدى لى. حتى المسافة الأرضية والفضائية من حولى يجب أن تكون ملكى. وإذا رضى زوجى أن يبتعد عن جسدى، لا أريده أن يتنفس ضمن هذه المسافة. "مسافتى". (ص١٠٨)

وحدتها وصمتها، جنونها كان ملاذا لها عندما تكون الحمامات بعيدة. كان استبعاد الجميع لها هو ما وقف فى طريق تحولها إلى شخصية سوية.

تترك زهرة زوجها وتعود إلى بيروت لتدرك أن شيئًا لم يتغير. لم تتأقلم فى أفريقيا، كما أنها لا تزال غير متأقلمة فى بيروت. وفى سعيها اليائس للهروب من استجواب والديها المستمر وحضها على العودة إلى زوجها، تعود إلى أفريقيا. ولا يحصل القارئ ولو مرة واحدة على وصف لمشاعرها قبل العودة، ولا لما دفعها للقفز ثانية إلى النار. وبدلا من ذلك نفاجأ نحن وربما هى، بالعودة باعتبار ذلك أمرًا واقعًا، ممتلئة ارتباكًا ويأسًا، وإذا ما لمسها زوجها فإنها تشعر وكأن "حلزونات باردة تزحف وتغطى بزحفها جسمى البارد"، وبتكرارها لهذه الاستعارة يغرق القارئ فى مستنقع اشمئزازها.

كرهت زهرة الرجال. فقد كانت فرائصها ترتعد دائمًا خوفًا من غضب أبيها. وكانت تشعر بالغيرة الشديدة من عشيق والدتها. وكرهت ما كان يحظى به شقيقها من تفضيل.

كانت تشمئز من كل الرجال الذين أرادوا جسدها. وعلى الرغم من أن ماجد حاول أن يكون متفهمًا فإن زهرة لم تكن تطيقه. وكلما كان يقترب منها مغازلا، كانت تصب عليه جام غضبها ومقتها. كانت تعرف أن ردود أفعالها قد تبدو غير معقولة، ولكنها كانت تحت رحمة المشاعر التى كانت تنفجر بعد سنوات من انتهاكها للمرة الأولى. كان كل اقتراب حميم من الجسد يتحول لديها إلى انتهاك مركب. ولم تكن تستطيع أن تضبط عواطفها لأنها لم تملك يومًا السيطرة على

جسدها. وبالرغم من أن سلوكها كان قد تغير بطريقة جذرية - تحــول الــصمت عندها إلى عنف - فقد كانت لا تزال تعتبر مجنونة[١٩]. واحتجاجها، الذى كان فى البداية سلبيًا وصامتا، أصبح إيجابيًا وصاخبًا، ولكنه فى كلتا الحالتين كــان يعتبــر جنونا، ولذلك كان يمكن استبعاده.

وعلى أى حال، فقد حولتها حدة مشاعرها إلى ذاتها، لتركز على "جنونهــا" بصمت متجدد. وتصف جولييت ميتشل هذه العملية:

> بعد الصياح العنيف للحفاظ على النفس وبحثًا عــن الذات فى مواجهة تهديد الانفصال، يــأتى الانــسحاب والسكوت والتوحد، الوليد فى مرحلة ما قبل النطــق... فمأزق مريض الذهان هو تلك النشوة الغامضة السرية، الاختيار الذى يلجأ إليه مدمن المخدرات.[٢٠]

لكن هذا الانسحاب، هذا الجنون، لم يوفر سلوى حقيقية؛ لأنه بقــى منطقــة ظلام مليئة بالخواء والخوف والأسئلة.

> فكرت لماذا أنا دائمًا فى وضع مؤلم، متعب، حتى وأنا متمددة على الفراش فى بيــروت، دائمًــا هنــاك مــا يضايقنى. ترى، هل يخلق الضيق مع الإنسان، كــشكل العينين أو كلون الشعر؟ (ص ١١٥-١١٦)

فهل كان قلقها، جنونها، حالة خلقية فُطرت عليها؟ هل كان فى اســتطاعتها الكفاح ضدها؟ هل كان فى استطاعتها السيطرة على ظروفها بأى طريقة؟ ولأنها لم تطلق من الرجل الذى كرهته فقد قررت الزواج منه مرة ثانية. لقد اتخذت قــرارًا لأول مرة فى حياتها، وبالرغم من أنه لم يكن قرارًا منطقيًا فقد منحها راحة مؤقتة. وبعد إعادة الزواج رجع الزوجان إلى البيت. ومع أن زهرة كانت مستعدة للمقاومة فإن ماجد لم يلمسها. ثنت جسدها لتتخذ وضع الجنين، عائدة إلــى الــرحم ووعــد الولادة من جديد. استيقظت فى اليوم التالى مفعمة بالحبور؛ فاليوم السابق... يــوم وصولها الصادم إلى أفريقيا، أصبح جميلاً. كانت تبدأ فى تعلم فن خلق عالم كــان، فى كل لحظة منه، تلخيصًا لمشاعرها.

ولكن سرعان ما تكشفت هشاشة هذه الصورة الخيالية التى خلقتها لنفسها، فى مثل هذا الجوء ظهر ماجد بالبيجاما، فانهار حيورها. كان ماجد قد تحول لفترة قصيرة إلى صديق مع كل ما تمليه التزامات الصداقة من احترام. ومن دون إدراك لتغير دوره، دخل ماجد زوجا. وكان مقيضا للخيال الهش الذى خلقته زهرة أن يذوب ويتهاوى خارج رأسها. (ص ١٢٠-١٢١)

بعد ذلك، بعد شرح الدوافع والتفاصيل، تعود زهرة إلى بيروت. كانت الحرب قد اندلعت وكثير من الأمور تغيرت. دخل شقيق زهرة، أحمد، حاملا رشاشا من طراز كلاشنكوف. انهارت رعبًا واضطرابًا. كان العالم يدور؛ كانت قيمه تنقلب. ومثل ترياق للشر فيما حولها قررت التطوع للعمل فى مستشفى. لكنها لم تبق إلا ثلاثة أيام فحسب!

ثم وقع هجوم شامل على منطقتها هدد بالقضاء على الحياة فيها. صرخت زهرة فى يأس صرخة طويلة من الأعماق، صرخة الإنسانية البدائية. دفعها جنونها للصراخ لإيقاظ الوعى فى عالم تبنى فيه آخرون بوعى لا مبالاة بليدة بصفتها آلية للدفاع.

وشكلت أصوات الطلقات والقنابل أخيرًا واقعًا خارجيًّا لم تستطع زهرة إحالته إلى أخروية ضبابية. كانت سعيدة لأن بيروت فى حرب مع نفسها.

> كان لابد من هذه الحرب حتى تطيح بالهدوء وبالفراغ الذى كان يغلفه أيضًا الروتين. ... هذه الحرب جعلتنى أترقب وأتوثب وأهدأ.... والحرب قد جرفت معها المقاييس لكل شىء، للغنى وللفقير، وللجمال، والبشاعة، لقد عجنت هذه كلها معًا. (ص١٧٧، ١٩٨)

حتى الجميلات اللواتى كانت تراهن فى صفحات المجتمع، "وضعهن الآن كوضعى، مختبئات فى إحدى زوايا منازلهن الجميلة. حتى أنهن يسمعن ما أسمعه، يفكرن فيما أفكر فيه - أنا أرتاح عند سماعى أن المعارك ضارية، الجبهات كلها مشتعلة معناه أن حدودى تقررت ضمن هذه الجدران" (ص١٣٢). فالحرب جعلت انسحابها طبيعيًّا. لقد أصبح منزلها عالمها، الذى يغلق عليها دون الآخرين، بغض

النظر عن رغباتهم أو احتياجاتهم. ولأول مرة شعرت بأنها غير مهمشة من أنـاس مثل والديها وأخيها. كل شخص كان وحده. ولكن، فى حين كان الآخرون يحاربون هذه الوحدة، فإنها احتضنتها، فبها كان جنونها يصبح أمرًا عاديًا:

> وها أنا فى راحة مع نفسى وفى اطمئنان، هـذا الجـو جعلنى مطمئنة، هذا المنطق مريض، كنت أقول لنفسى. نومى عميقًا هو مرض، تناولى لهذه الكمية الهائلة مـن الأطعمة مرض. (ص١٧٣)

لقد قبلت بمرضها الشخصى إذ قرنت بينه وبين المرض الذى يوحد المجتمع اللبنانى، وحولت ذلك المرض ومرضها على حد سواء إلى صحة. كانت الحـرب مقبولة تمامًا والآخرون مرفوضين، إلا بوصفهم دليلاً على الوعى الفردى.

> منذ ذلك الحين رحت أحس أنى إنسان مـن الـصعب التحاور معه. وصرت كأنى فى داخل مادة جامـدة، لا أتقلص ولا أتمدد ضمنها. لم أعد أسمح لأى إنسان بأن يطل من الثغرة التى أطل أنـا عبرهـا إلـى العـالم الخارجى بل سددت الأبواب أمام كل مـن حـاول أن يتحاور معى، ويقيم علاقة عادية. (ص١٣٣)

أن يكون المرء جزءًا من مجموعة يعنى أن يكـون جـزءًا مـن كوميـديا جماهيرية أنكرت وجود الحرب إلا فى تجربتها الحاضرة الحالية[٢١]. إن الطريقـة الوحيدة لمواجهة النفس كشخص واعٍ، لانتزاع الصحة من تشخيص بالجنون، كـان يعنى اعتناق منطق البندقية، ووقف الكفاح اليائس ضد الواقع:

> أن تكون وحدك غير أن تكون ضـمن جمـع هائـل، أن تكون وحدك لا يعود هناك حرب قتلك ورصاصك جنون وإجرام. وأن تكون فردًا من مجموعة فأنت فـى حـرب، وأنت لا تكون القاتل، وبندقيتك ليست بندقية. هذا المنطق يجرفك تلقائيًا. والجموع تجرفك أيضًا دون أن تـدرى أن الجموع هى أنت. وأنت وهو وهو... (ص ١٤٩)

يكمن الأمل في الوعي بأن الفرد مسئول ووحيد في الوقت نفسه. ورغم أن الوعي بالوحدة يبدو في البداية مخيفا، فهو الخطوة الأولى لعمل جماعي فعال. الوعي شأن الفرد، لكنه يجب أن يصبح شأن مجموعة من الأشخاص الواعين[٢٢]. الجماعة أساسية. أما الشخص وحده - مهما كانت درجة وعيه - فليس كافيًا.

اللغة والوعي

بدأ انسحابها في إيجاد نوع من العقلنة - كان العالم الخارجي مليئا بالأكاذيب والنفاق والأنانية، لكنه كان موجودًا؛ حقيقة واقعة، وقد بدأت زهرة الارتباط بها. تابعت الأخبار لأول مرة[٢٣]؛ واقتربت من رجال المليشيات الذين عرفت فيهم زملاء فصلها، آملة في إقناعهم بألا يقتلوا. ولأول مرة، ومن خلال الإنكار، بدأت تتصل بالعالم الخارجي. وأخيرًا، واجهت العنف، مدركة أنه كان عليها أن تعيشه بكليته خشية أن يساهم الإهمال في استمراره. لقد تحول عدم إيمانها بالحرب إلى عدم الإيمان بمواقف الناس من الحرب. فما أن تتوقف منطقة ما عن أن تكون موقع إطلاق نار وقصف شديدين، حتى يتدفق الناس إلى الشوارع للاحتفال بعودة الحياة إلى طبيعتها، بالسلام المعادل لغياب الحرب، بوصفها الأمر غير الطبيعي.

بهذا الإدراك وجدت زهرة نفسها مهمشة ثانية، ومرة أخرى مختلفة عن الآخرين؛ لأنها كانت بحاجة لأن تكون جزءًا من الحرب وليس جزءًا من حالات غيابها وهروبها العديدة. وبدلاً من الفعل الإيجابي انسحبت إلى سلبية تامة:

> إذن، لن أمسح الأرض، ولن أشم رائحة الطبخ ذاتها، ولن أسوي الأسرة، ولن أسقي النتكات. سأدعها تموت ببطء، وعلى والديّ أن يكفا عن الاستمرار في الأكل وفي الحياة، كيف عليّ أن أفعل شيئًا داخل البيت؟ بينما كل شيء ينهار خارجه، يجب أن ينهار هذا البيت، حتى تعم الحرب كل لبنان. (ص١٣٦)

عَبْر هذه السلبية، وحدها، استطاعت الإعراب عن وعيها النشط. كان على كل شخص أن يشعر دائمًا وفي كل مكان بأن الحرب كانت حقيقة، وأنه من خلال مواجهتها فقط يمكن تحديها. "كل شيء ينفجر في الخارج، وينفجر في الداخل أيضًا". (ص١٤٠)

واجهت زهرة الحرب قدر استطاعتها، كما يليق بأي فرد. وحين تعلم بأن قناصًا يتخذ عمارة في شارعها مكمنا، قناص هو أشد ما يمثل الحرب حضورًا، وهو أيضا رمزها المفحم، تقرر الذهاب إلى حيث لم يجرؤ أحد. تحمل حقيبتها البلاستيكية الصفراء وتسير في منطقة الخطر مواجهة الموت في كل لحظة. ونجت، وتدهش حين تكتشف أنها نجت فتتسلق إلى أعلى البناية التي يحتلها القناص. هناك تقابل القناص، سامي، الذي اغتصبها. وظلت تعود لتكرار ذلك مرة بعد مرة. الوصف ينبض بالحياة والحالية، لكن القارئ يبدأ في الشك في حقيقة هذه القصة. فبالرغم من أن الوصف أصبح واقعيًا واختفت الضبابية وتهاويم الماضي فإن زهرة تبدو وكأنها كانت تخلق عالمها الخاص مرة أخرى. وعلى أي حال في هذه المرة لم يكن هذا العالم رفضًا للخارج، بل قبولاً به. وترسم اللغة التي تكاد تكون سيريالية تحول غريزة زهرة للانسحاب، وجنونها، من الفراغ إلى الامتلاء.

ويفتح قبولها التام لمنطق الحرب العالم الذي كان في السابق مغلقا أمامها. لقد بدأت في التعرف على قوة اللغة وخداعها:

> هذه الجرائد التي تلد الكلمات لتغطي كل الجثث وكل الدمار ومع ذلك، لا يزال بين صفحاتها الإعلانات عن سيكارة، وصابون، لماذا لا تغطي كلماتها بالسواد، وتكتفي بالصياح فقط، بأحرف تخترعها للحرب. أحرف لا تقرأها العينان وتعبرها بل أحرف تلدغ الدماغ بنار حارقة، فتشل اليد ولا تعود تقوى أن تضغط على الزناد، ولا على حشو المئونة في أفواه المدافع، أحرف تترك كل الأسئلة مهجورة تحت المطر، وتحت الشمس وتترك كل حامليها على الشواطئ

الممتدة وعند سفوح الجبـــال بـــين الرائحـــة البريـــة.

(ص ١٤١-٤٢)

كان لابد من اختراع لغة جديدة تـستطيع أن تتجــاوز القنــوات الطبيعيــة للاتصال وقد تشرح ما فعلته زهرة. لقد سحبت الحرب إلى أحشائها. كـل حركــة كانت تتحدث عن الحرب. لقد رفضت إنكار الآخرين للحرب عندما كانت تختفــي مظاهرها الآنية. وتعلن حنان الشيخ بأن الفرصة الوحيدة لإنهاء الحرب كانت فـــي التفكير ليس في نهايتها بل في حاضرها، فما لا يمكن رؤية وجوده لا يمكن إنهاؤه.

ومن منظورها الجديد – الجنون الذى ولد النسيان سابقًا – استطاعت زهرة أن تعيد النظر إلى القلق الذى كان هو حالتها فى فترة مـــا قبـــل الحـــرب، كمـــا استطاعت أن تلقى نظرة أخرى على تلك المعاناة، نظرة لا تـشوبها الهلوســة، أو ومضات من الماضى، واستطاعت تحديد هوية تلك المعاناة، ومن ثم إنهائها. كانت زهرة الصامتة تمتلك صوتًا أخيرًا.

وترافق زهرة، رغم إرادتها، والديها إلى قرية العائلة فـــي الجنـــوب لكـــن إقامتها هناك تكون مؤقتة. ولم يكن لهذه الإقامة من نفع إلا لتؤكد إلـــى أى مـــدى أصبحت الحرب جزءًا منها، لدرجة إبعاد أى شىء آخر. لم تستطع زهرة تحمل لا مبالاة القرويين حيال ما كان يحدث فى العاصمة. كانوا يتحـــدثون عـــن الحـــرب وكأنها لا تعنى لهم شيئًا. كانوا مشغولين باحتياجاتهم اليومية: واقتنعت زهرة بـــأن ما من شيء يمكن أن يتغلب على هذه الرتابة سوى رائحة البارود.

وفيما يشبه مشاهد فى أحد أفلام بيرجمان أو فيللينى، تقـــدم حنـــان الـــشيخ لمحات موجزة تبدو لأول وهلة مرعبة ولكنها فى الوقت نفسه هزلية: جثمان جـــد عارٍ مسجى على منضدة فى الحديقة وقد غطيت أعضاؤه التناسلية بمنـــديل، بينمـــا يحتسى المعزون القهوة عن بعد؛ والعمة العجوز المجنونة التى تنتظر، منـــذ عـــام ١٩٤٨، عودة ابنتها الميتة من فلسطين.

لقد أعطت الحرب لزهرة هدفًا: الوعى. عادت إلى بيـــروت، وداخـــل هـــذا التشوش تقدم حنان الشيخ أداة أسلوبية توضح ببراعة وقوة ولوج زهرة إلى الحرب وإلى نفسيات الآخرين. ففى قسم من الرواية ترويه زهرة يوجد مونولوج داخلـــي

على لسان أحمد. وقد استخدمت هذه الأداة بسلاسة حالت دون إشعار القارئ بصدمة. فقد صار أحمد لبرهة من الوقت امتدادا لشقيقته. (ص١٨٤)

وبدلاً من الانسحاب رمت زهرة بنفسها في تجربة الحرب. وبعد المذبحة في الكرنتينا، اندفعت إلى الشوارع. وكان ذلك تصرفًا مخالفًا تمامًا لشخصية زهرة الخجولة المعقدة في فترة ما قبل الحرب، ولكنها أرادت أن تكون الآن بين النساء والأطفال الهاربين وأن تستوعب خبرتهم. ولكن "ولم أفكر أن أتقدم بأية مساعدة مهما كان نوعها" (ص١٥٦). كان وعيها يزداد بنفسها باعتبارها جزءًا من جماعة، وبأن آخرين قد يحتاجونها. وقد وضع هذا الوعي تحت الاختبار بوفاة صديقة لها. كانت زهرة تعرف أن عليها أن تخرج وأن تستجيب لرجاء البنت المحتضرة بأن تراها، لكنها لم تستطع في النهاية تحمل الحضور. والواقع أن زهرة تقطع وصفها للبنت المحتضرة، في وسط الجملة، لتستعيد مشهدًا من الماضي، في أفريقيا.

وبالرغم من أنها لم تكن مستعدة لتحويل الوعي إلى عمل فإنها اعترفت، ولو سلبيًا، بوجود علاقة مع الآخرين، فلم تعد وحدها في مخاوفها، الجميع، حتى أمها، كانوا خائفين. الوعي بالخوف الجماعي جعل زهرة تشعر بالتهميش مرة أخرى، لكنه دمر خوفها أيضًا. لم تعد خائفة من والدها. رغبت في أن تبلل والدتها فراشها (كما ظلت تفعل لسنوات)، ثم تضع الفراش على السطح ليشاهدها العالم أجمع. وفيما كانت زهرة منغمسة في هذه الخيالات، دخلت إلى الغرفة حيث كانت والدتها تتحدث مع جارة. وعندما دخلت انفجرتا في الضحك: مسكينة زهرة! ما هذا الرعب. لن يهتم بها أي رجل! وقد تكون والدتها خائفة لكن ليس إلى الدرجة التي تمنعها من الرغبة في أن تفضح ابنتها (ص٢١٤-٢١٦).

كل شخص كان خائفًا من كل شيء، ولم تعد زهرة تخشى الآخرين، لم تعد تخشى إلا نفسها. وإذ شاهدت بطن صديقتها تنتفخ قبيل الموت، انتابها رعب وهي ترى بطنها تتضخم. وأظهر الفحص حملاً مدته أربعة أشهر، ورفض الطبيب أن يضع حدًا له. وأدى التصريح الطبي إلى جعلها تفكر في الانتحار – ماذا لو اكتشف أن جثتها حامل؟ ولكن من جهة أخرى، من يهتم بماذا يفكر الناس عندما تكون ميتًا! هل تحتفظ بالطفل؟

ولم يكن السبب فى غوايتها هو الرغبة فى الأمومـــة،(*) بـل الرغبـــة فـــى الشعور بالسعادة مع رجل. كان تفكيرها منصبًّا على ســامى، إذ شــعرت بتعلقهــا الشديد به، وهو قد يتزوجها رغم كل شىء. (ص١٨٧)

لكنها لم تأخذ فى اعتبارها التناقض الأكبر فى هذه الحرب التى جعلت بعض الرجال غير قادرين على الإيذاء ولا أهمية لهم؛ فالحزام الجلدى لوالدها فقد قوتــه، وأخوها المفضل لدى العائلة رغم غبائه، تمخض عن ذلك الأبله الذى عرفتــه فيــه على الدوام. لكن الحرب أيضًا جعلت آخرين أقويــاء. رمــز الحــرب وســيدها، القناص، وليس سامى كفرد فى حد ذاته، هو الذى منحها أول متعة جنسية تــشعر بها فى حياتها.

منحت الحرب زهرة وهمًا بأنها تستطيع أن تعيش فى سلام كــأى شــخص عادى. لكن عند النقطة التى بدأت فيها تفكر فيما وراء الحــرب، وفــى تحاشــى المنطق الذى أعطاها القوة للعيش فى الحاضر، سقطت فى المصيدة. نعم لقد فتحت الحرب مجازات جديدة، ولكنها مجازات داخل منطقها الخاص. لم يكن فى الإمكان استخدامها لتجاوز الحرب نفسها.

وعندما اقترح سامى إجراء إجهاض، انهارت وهلوست عن ابن عم جر إلى مصحة عقلية، وانبثقت مادة صفراء لزجة من أنفها. وعرض عليها ســامى مائــة ليرة لدفع تكاليف عملية الإجهاض. فتراجعت، محاولة الهروب من زرقــة ورقــة المئة ليرة.

وتعود ومضات الماضى إلى الظهور. الحدود ضبابية. كانت تفقد الاتــصال مع نفسها ومع محيطها. ولكن من الواضح أن كل ما كان فــى إمكــان ســامى أن يشاهده هو العودة للانسحاب. لقد عادت إلى الاحتجاج الصامت الذى اعتبر جنونا، والذى أعادها إلى الاغتراب مرة أخرى.

ذعر سامى، سمعته يطلب منها الزواج، وسمعت نفسها وهى تقبل. وكما فى لقائهما الأول سألها عما إذا كان أحد ما رآها وهى قادمة، ومرة ثانية طمأنته إلــى

(*) هذا إسقاط لأسلوب الحياة الأمريكى؛ فليس من المألوف بالنسبة لامرأة عربية أن تترك نفسها للغوايــة رغبة فى "الأمومة"! [المراجعة]

أنها أتت دون أن يلحظها أحد. ونزلت الدرج وهى تهذى فرحًا. وخطت خارجة إلى الشارع حيث كان كل شيء هادئًا كما لو أن المقاتلين سمعوا بأخبارها الطيبة فشاركوها الاحتفال.

لكنها فجأة شعرت بخوف. لقد تذكرت أول اندفاع لها إلى بناية القناص. اجتمع الزمانان، الماضى والحاضر، فى انطباعات ممتزجة بينما هى تغرق فى وعيها (ص٢٢٠-٢٢٧). ولأنها جرؤت على استخدام الحرب ضد الحرب فقد كان عليها أن تدفع ثمنًا... حياتها[٢٤].

حكاية زهرة هى تحليل قوى لأثر الحرب، أى حرب، على فرد تتعاقب عليه مشاعر الصدمة، وفقدان الحس، واختلال العقل، ولا يتوقف قبل أن يستسلم فى النهاية للأوهام، وتغلبه حقيقة الحرب. ومن خلال خليط من الأدوات الأسلوبية التى تسيطر عليها المؤلفة جيدًا - أصوات رواة متعددين قدم كل منها هاشم وماجد وزهرة، وتيار من الوعى، ترابط الأفكار، ومضات العودة إلى الماضى، والمونولوجات - تنقل حنان الشيخ إلى القارئ كل حالة انفعالية، وكل فكرة، وكل لحظة قلق. وليس ثمة شعور تتضاءل أهميته إلى درجة تجاهله. كل تفصيلة ضرورية لنقل طيف عاطفة تعلن مرحلة جديدة فى صراع بطلة الرواية مع نفسها كلما أصبحت أكثر تورطا فى عملية خرجت عن سيطرة الجميع.

تجاوزت حنان الشيخ التقليد اللغوى، باستخدامها لغة وصفها البعض بأنها غير لائقة، وغير ضرورية، وبكل تأكيد، غير أنثوية. والواقع أنها متجاسرة على توقعات خلفيتها الاجتماعية المحافظة، تكتب بجرأة وبلا حرج عن الإشباع الجنسى لامرأة[٢٥]. وهى، باندفاعها خارج المجرى السلمى لدورات الحياة، طرفية أيضًا بالنسبة لأى عوائق اجتماعية أمام حرية التعبير. إنها تكتب حيث هى - وسط الاضطراب الداخلى والخارجى - متحدية "المركز" الذى نبذها.

وفى حين أن بطلة رواية غادة السمان تعانى لأنها وحيدة، فإن زهرة تبتهج بوحدانيتها. لقد أكدت السمان قوة الفرد لتجد أن الاستقلال يعنى الوحدة والضعف. وبدلاً من أن ترى نفسها تحتوى العالم، شعرت بأنها مستبعدة. وكان دور الحرب هو إبراز هذا الاغتراب. وأدى التشظى الناجم إلى تدمير الفرد. وتحولت كل

المشاعر إلى مشاعر خارجية فى وقت أصبح فيه الفرد المهمش ليس بـأكثر مـن مزيج من الانطباعات عما يحيط به. أما حنان الـشيخ فقـدمت شخـصية كانـت مستبعدة على الدوام، وقد اقترنت بهذا الاستبعاد. وفُسِّر انسحابها إلى إدراك ذاتـى كلى لا ينفصم على أنه جنون. ولكن، أثناء الحرب، كان هذا السلوك ذاتـه، اتخـاذ الذات ملاذًا، قد أصبح سلوكًا "طبيعيًّا". كان إعلائها لوحدتها هو الـذى أتـاح لهـا تحدى الحرب على أرضية الحرب نفسها. كان خطؤها هو أملها فى جعل منطـق الطلقات النارية يسود فيما وراء الطلقات(٢٦).

وتقدم كلتا الروايتين خبرة الحرب بحيوية، كما تقدمان تعريفًا لهذه الخبـرة بوصفها وقت التعمق فى مساءلة الـنفس، واكتـشاف الـذات. وكلتـا الـروايتين تستعرض بطريقتها الخاصة الحاجة إلى تفهم هذا الواقع الجديد. وكل منهما تمثـل ارتيادًا للغة يتم عبرها استيعاب بطلة الرواية التدريجى للحرب. وتنـزع الحـرب أوهام المجتمع، وتفضح حقيقة مشاركة الشخص المجرد. ومع ذلـك، فـإن خبـرة زهرة تعتبر تحذيرًا من أنه لا يكفى أن نضع الحرب على أفق الفكر لبعض الوقت فحسب؛ فالشخص الواعى بالحرب يعرف المشاركة والمسئولية العامة، ويـدرك أن التشبث بالذات، وببقاء الفرد، يمكن أن يكون نموذجًا جديدًا لبقاء الآخرين:

> عندما تقول امرأة أنا موجودة، أعرف نفـسى، وأفهـم بواقعية كيف أستطيع التصرف فى العالم، وأنا أشـعر بتفاؤل جوهرى – تشبثى ببقائى كنموذج للبقاء الإنسانى – فإن تلك المرأة تقول شيئًا يتحـدى النظـرة العامـة الموجودة والسائدة.(٢٧)

لقد بدأت بطلتا الروايتين فى معرفة نفسيهما من خلال الخوف. وأدت معرفة الذات أدت إلى الوعى، حتى لو كان مؤقتًا. ولكن تحقيق الوعى لـم يكـن مهمـة سهلة. ما كان سهلاً، وبدا ضروريًّا هو تجاهل هذه الحـرب. ويوضـح الأسـلوب النثرى كيف أن الفرد، لكى يعيش مع بعض مظاهر الحياة العادية – مـن خـلال الفعل أو القول – يهرب من واقع الحرب. إن الكُتَّاب يدركون خطر الهروب الـذى سيطيل أمد الحرب إلى ما لا نهاية، فهم يكررون مساءلة، وتـشكيل، ردود أفعـال

الفرد بحيث يمكن رؤية الهروب على حقيقته - بوصفه رد فعل طبيعيًّا، غريزة البقاء، حقيقة لا يخفف منها تفكير ولا برنامج. يجب عدم تجنب الحرب. ولكن تطوز بطل الرواية كنموذج لا يمكن أن يتخطى المعايير التى حددها الإطار الروائى؛ ولا يمكن لهذا التطور أن يغالى فى تخطى حدود المصداقية؛ فالوعى، ناهيك عن الوعى العميق، لن يجربه القارئ، وكذا أولئك الذين يعيشون الحرب، إلا عبر الانفجارات. فكيف يمكن أن يتحقق ذلك؟

البطاقة: شعر مراسلات الحرب

إن الوعى الذى استحضرته بعض طرفيات بيروت، فى نغمات متقطعة، هو الذى أنتج هذا الجنس الأدبى الجديد. إنه **البطاقة**، وهو تعليق شعرى على الحالة السياسية ينشر مرة كل أسبوع فى صحيفة. وللبطاقة اقتصاد القصيدة دون مراوغتها، كما أن فيها واقعية المقال الصحفى دون تجرده الجاف. إنها التقرير الذى صيغ عن فكرة ولدها حادث. وكُتَّاب هذا الشكل الأدبى جميعًا من النساء. ومن أبرزهن مارى تيريز عربيد ونهاد سلامة وليلى عسيران، وبصورة خاصة، كلير جبيلى.

الكاتبة الثالثة التى ستخضع للتحليل هى كلير جبيلى. تشدد كلير فى شعرها، كما فى نثرها، على الحاجة إلى خطاب يتم فيه تصعيد الرعب الناجم عما يجرى فى لبنان: "علينا استحضار الحرب ولكن بقدر ما نستطيع من الحصافة"[٢٨]. يجب أن تتحدث كل كلمة إلى الحرب وعن الحرب، يجب أن تخلق نسيجًا من المشاعر ينبض كل خيط ن خيوطه، وحيث الكل يلمح، ويوحى، ويشير، ولكن دون إفصاح مباشر، أو شرح واضح الصورة. فى هذا التضمين، وفى هذا التجريد تحدث عملية "الإزاحة والإحلال"، حتى إنه حين يكونِ مستوى الإدراك ذو خصوصية عالية، فإن التمثيل يتفجر ليصبح شاملاً.

يحفل شعر جبيلى بالموت والغضب لبلدها بالتبنى، كما يتبدى فيه نوع من الولاء الذى يتحول فيما بعد إلى ولاء للإنسانية، أو إيمان بروح الحياة. فالحيوية

التى كانت عادة تتحول إلى المكسب السهل وإلى مذهب للمتعة، يمكن أن تتحول أيضًا إلى حيوية صافية هدفها الحياة نفسها. هذه الحيوية التى أثارت اشمئزازها يومًا أصبحت نقطة تحول عن الذات، حاجة إلى صرخة تعبر للآخرين عن ألم الفرد، لكى يصبح من الممكن، مع الآخرين، إعادة بناء ما تم تدميره.

ولكن ما إن تتم إعادة تشكيل الأطلال، تبدو هذه الجيوية وقد خبت، ويعود الشره والغضب لفرض نفسيهما حتى الضربة التالية... وهكذا مرة بعد مرة. وعدم الحديث عن هذه العودة لا يعنى أن كلير جبيلى لا تراها أو أنها، كما قد يقول البعض، تشعر بتفاؤل أعمى أو أحمق عندما تنظر إلى الفوضى من فوق برج عاجى حصين شاهق الارتفاع(٢٩). فالألم الذى عبرت عنه فى أعمالها واضح وصريح – لقد فقدت أصدقاء، وفقدت أشياء، فقدت إيمانها بالفرد – لكنها، على عكس غادة السمان وحنان الشيخ، لم تفقد الإيمان بالجماعة، ولم تفقد الإيمان بروح هى الأساس لظاهرة عدم القابلية للتخريب، وكذا تطلعنا عليها.

ومن خلال دورها كفنانة، تعرفت كلير جبيلى على الحاجة إلى أن تضفى معنى وتوجهًا على ما يحدث، وأن تقوم بدور المرآة لزمانها. ومن ثم، فهى إذ تعكس صورة الانفجار، فإنها أيضًا تحرفه وتحتويه. وليس قبل أن تسمع أصوات الجموع، يمكنها أن تحلم بصوت موحد تستحضره لغتها:

إننى أحلم بشعر يتشظى إلى شرارات قصيرة وبروق.
شعر تصرخ كل الأفواه بأبياته.(٣٠)

فى "رواق" "Portique"، وهى قصيدة ضمتها مجموعتها عن الحرب *الوضع الراهن La Mise à Jour*، تسأل عمن سوف يرث الأرض؟ هل هم "أولئك الذين يتكلمون وحدهم/ متوجين بثورتهم؟" لأن الثورة يجب أن يفصح عنها؛ يجب أن يُصرخ بها، حتى لو لم يكن هناك من يسمع صرخة البوق.

وبعد عام من انتهاء "حرب السنتين" بدأت جبيلى فى نشر **بطاقاتها** الأسبوعية فى صحيفة "لوريان لوجور". كانت تريد لهذه البطاقات أن تصل إلى كل أولئك الذين نجوا، وكانت الجريدة هى القناة المثالية: القارئ يعرف أن الرسالة سياسية وغير حزبية، بالمعنى الواسع للعبارة، لكن القارئ يتوقع أن يستمتع أيضًا

بجمال الرسالة. كان احتفالاً بحياة، رغم ما فيها من عنف وقسوة، قادرة على تحدى الموت.

كانت تحبر نفسها على أن تكون كل أسبوع حاضرة، شاهدة على الفوضى الصارخة حولها، شاهدة أمام القراء الذين تبلدت مشاعرهم تجاه الفوضى[٣١]. بشكل ما، كان ينبغى التأثير فيهم، وتوعيتهم بالحالة الفاحشة التى كانوا يتغاضون عنها، بل كانوا يشجعونها بلا مبالاتهم الذاهلة[٣٢]. فالأوصاف مهما كانت مجسدة، والقصص مهما كانت مؤثرة، فقدت معناها بعد الهجوم البصرى المثير لوسائل الإعلام التى يتزايد تطورها وتعقيدها. ولم يعد من الممكن تصنيف الخسائر أو إحصائها، وكان لابد من نقل الدراما إلى موقع آخر، ليس على السطح بل فى داخلها.

لكن كيف لهذا أن يكون ممكنًا؟ كيف يمكنها أن تتجنب الوصف والتكرار وهى تحاول الإمساك بالروح؟ فى تعريفها للشعر يكمن جزء من الإجابة:

> للشعر خاصية الانتظام والضبط التى تحتوى الانفجار اليومى، لدرجة أن الذاتية سيكون وراءها وحدة كونية. الشعر يترجم، من خلال الكتابة، الرغبة فى تجاوز الحدود، وتحسينها، بل وفوق كل شىء، تفجيرها كلها.[٣٣]

ولكن الشعر يمكن أن يكون محفزًا على درجة كبيرة من التساهل العاطفى، وعلى درجة كبيرة من التجريد تجعل تداوله على نطاق واسع صعبًا، لذا فإن الوسيلة المثالية هى الجمع بين النثر والشعر فى شكل ***البطاقة***. فالبطاقة تضرب بجذورها فى الواقع، وتكافح فى نفس الوقت لتجاوزه، وهى تتيح للكاتب البعد الكونى الذى يجعل كل تفصيلة مثيرة للاهتمام وللأسى[٣٤]. وتركز كل ***بطاقة*** على حدث أو حادثة أثرت فى الكاتبة فى الأسبوع المنصرم، وفى تلك الحادثة فإنها تركز على تفصيلة يبدو أنها توصِّل جوهر المأساة. تفصيلة "ملتقطة لحظة الحدث"، تتحول إلى موضوع *البطاقة*، ويتم تكبيرها حتى تصبح نظامًا مغلقًا لا مرجعية له خارج نفسه، وفى الوقت نفسه، تحتوى الخارج داخلها. ويصوغ الموضوع شبكة

من حلقات تصل بين تجريدات للأحوال والأفكار. ويثير الغضب واليأس الوعى فى حالة فقدان الحس. لا يمكن الركون إلى الراحة بينما المأساة تدور بلا هوادة، فكل شخص يجب أن يظل واعيًا.

وفى بعض الأحيان تبدو البطاقة وكأنها تشرد خارج موضوعها، ولكن يظل هذا الموضوع، الحرب، موجودًا دائمًا. فمثلاً، فى "حصة من الفشل" تتعامل **البطاقة** بأكملها مع استقطاب الأسود والأبيض، دون أن تصف، بشكل محدد، اللعبة أو التداخل بين الخير والشر – أى المادة التى تحدث الحروب من أجلها. "الحدود" "Limitrophes" تحتفل بعيد الميلاد فى ١٩٨١: باقات زهور، ثلج اصطناعى أغانى عيد الميلاد. ولكن...

تواصل الحرب دفع عربتها، تبذر طيورها صرخاتها البركانية اللانهائية.... وبين حين وآخر تفجر قنبلة بطن جدار لانتقاء بعض الأسماء الأخرى وإضافتها إلى قائمتها.

ثم، مع حلول الليل، يستقر الغبار على المدينة. وتلمس "شهادةً "Témoignage" لحظة فى نهاية النهار، والزوار يغادرون. ويقطف أحدهم ذاهلاً ورقة مصفرة لزهرة الجيرانيوم، ويلعب طفلان فى عالم بعيد عن عالم البالغين. الوصف حالم، أشبه بالأناشيد الرعوية الحزينة، ولكنه هش ومهدد. هذا التهديد يمكن الإحساس به، ويصعب تصويره: وتفضى كلمات "بيروت" و"طرابلس" و "الجنوب" إلى قطعة إيقاعية. إنها تتنافر فى أذن القارئ لتخرجه من الانسجام المزعوم وتعيده ثانية الى الواقع – "الدفق المشتعل والعنكبوت الشره، وتذوق الأرض للعنات والثمار المرّة." ثم تنتهى الخشونة، وجميع هذه الأشياء "تضيع فى همهمات". التاريخ سوف يختصر حتى هذه اللعنات وهذه المرارة إلى همهمة: "الحياة تحيك بساطها وتلقى خمارها فوق الجرح الغائر".

قد تبدو البطاقة غير سياسية، قد تبدو وصفًا لمشهد عادى. وتتحدث "الحياة فى مقام صول الصغير" عن الاصطفاف فى طابور لشباك التذاكر – العيون تقع على المؤخرات، والأيدى تقبض على التذاكر والملابس المشربة بالعرق. لا شىء يحدث، ولكنه سوف يحدث. فالسيمفونية المنتظرة تتردد مثل نبض ثقيل لأرض

وأناس أصبحوا "نقطة نابضة بين ترددين". بهذا الاختزال لما هو مادى إلى جوهره، تمسك كلير جبيلى بما هو كلى، دون أن تسمح له بالهروب إلى لا محدودية التجريد الكامل.

ولكن، حين تكتب كلير جبيلى عن بيروت، فإن تركيزها يصبح أكثر وضوحًا: ميلاد من جديد. هذه اللحظة، هذه الحرب، يجب تجاوزها بشكل ما، لعل مجتمعا جديدًا ينهض من القديم. وحتى فى المراحل الأولى من الحرب، فى "يوميات المنفى" (١٩٧٥) كانت جبيلى تركز على عدم انفصام الموت والميلاد: "يا رجل/ فلتتذوق موتك/ ولتعبر عن ميلادك". وفى "الحياة من مقام صول الصغير" هناك إشارة واضحة إلى بيروت قبل الحرب. فهى تمجد روح الحياة "التى تولد من جديد / أكبر من الموت"؛ روح ما تلبث أن تجسدها فى كائن مجهول سوف يعود يومًا. لقد كانت بيروت منيعة، وبهذه القوة السلبية فإنها "تتأمل فى ميلادها من جديد": ميلادها من جديد، وليس ميلاد أفرادها[٣٥]. فحين يصاب الأفراد باستمرار بسوء الحظ وقذائف الهاون حيث الرجال "يرتبطون فى لهفة غريبة بتداعيات الزمن"[٣٦]، فينبغى البحث عن مبدأ الميلاد من جديد على مستوى أكثر تجريدًا، مستوى يعبر فيه الفرح والحزن الفردى السطح المضطرب للهدوء العميق.

ومثل كثير من الكتاب فى لبنان، تأخذ كلير جبيلى بيروت رمزًا لهذا المستوى من عدم التغيير. وتظل بيروت – رغم أنها المكان الذى ارتكب فيه الأفراد آثامهم، وبلا شك سوف يواصلون ارتكابها – هى التعبير الجمعى عن أنفسهم، وهى كيان أكبر بكثير من مجرد مدينة، تبقى بيروت نقية أو، لو لم تبق نقية على الدوام، فإنها تظل دائمًا حيوية. وفى "لم الشمل" "Retrouvailles" تكتب:

> فى هذا المكان، حيث الحياة تنبثق من كل شق، حيث
> يولد حشد جديد من كل ميت. فى هذا المكان الخالى من
> القبور، المفتوح على الأسطورة، الإنسان مخلد.

لقد أعطى حب بيروت الشجاعة والراحة، وأوحى لكلير جبيلى، وربطها ليس فقط بمدينتها بالتبنى، بل وأيضا بهؤلاء الناس الذين تشربوا، بالتأكيد، شيئًا من خصائصها الخالدة غير القابلة للدمار. وبتسامح صبور، قامت بتنحية الضعف

المدمر للأفراد تجاه مدينتهم الحبيبة. فى "بيروت"، أصبحت المدينة رهينة لهذه الإزاحة والإحلال: "مدينة بعيونها، عيون الرهينة التى ترى أن التغير ليس معناه الخيانة". أصبحت بيروت رهينة لجشع وغضب الرجال الذين، رغم كل شىء، وحد بينهم احتياجهم، إن لم يكن حبهم، لهذه المدينة. بمسافة البعد الخاصة بالفنان، توبخ كلير جبيلى بلطف هذا التقلب، فهى ليست مكلفة بالإسهاب فى شرح الأذى الناتج عن مثل هذا السلوك.

وعلى أية حال، فإن ثقتها فى الأثر المحفز لهذا الحب ولدت الأمل بأنه يمكن أحيانًا لهذا الأمل أن "يتناثر" على ما حوله، مثل الوحل. فى تلك الأوقات تبدو الأمور أقرب إلى اليأس بصورة خطيرة:

> أحيانًا، تمس القلب شوكة قلقة. الأموات والأحياء - وهم جزء من نفس البؤس، يبدون وكأنهم لا يملكون سوى الليل مسارًا واتجاهًا. ولكن القلب لا يستطيع العمل دون صوت لحركة دمه.(٣٧)

ثمة يأس، ولكن هذا اليأس قد يكون أحيانًا ضروريًا للتفاؤل مثلما هو صوت حركة الدم لصحة القلب الجيدة. ولكنها فى "شهادة" "Témoignage" تدعو إلى تحويل اليأس إلى عقيدة:

> على غير هدى، تحيك أفكارى نسيجها....الطيب والخبيث، الحياة والموت، كلها تعبر نفس المياه... ويسقط الإنسان مثل حبة قمح، مثل نقطة مطر، مثل نجمة فى السماء التى تبتلعه.

يجب السماح للخطاب بأن يحل محل الحياة، لكى تستطيع الحياة خلق أشكال جديدة وتكوينات جديدة. وحتى لو لم يستطع الشعراء إيقاف الحرب، فمن الممكن خلق صدمة لحالة التبلد. وبانتزاع الشعراء من قلب الهدوء يمكنهم أن يجدوا معنى فى الفوضى: صفاء خلف الغيوم. إنهم المسئولون عن حياة الروح. هم الذين عليهم إدراك وتصوير إرادة البقاء خلف العدم ودوائر الشر وانتقاد "الجرح البنفسجى". إن الإرادة الشعرية هى التى جعلت المدينة، بيروت، محصنة ضد الموت. إن إيمان

كلير جبيلى بانتصار الإرادة وقدرة اللغة على نشرها قد أجبرهـا علـى التمسك بالأمل فى كل الأوقات، حتى أثناء الغزو الإسرائيلى. لم تستثمر الأمل فى نفسها أبدًا، بل فى شعبها بالتبنى. عدم فقدان الأمل كان يعنى الإبقاء على الروح العاليـة وعدم السقوط فى براثن الأقدار الفردية، حتى قدر الفرد نفسه.

على المستوى الفردى، لا يمكن للسلسلة اللانهائية من الإخفاقات والخسائر أن تجلب سوى الألم وفى النهاية فقدان الأمل. إن الوسيلة الوحيدة للبقاء هى إدراك مبدأ البقاء، ومن ثم جعل الآخرين على وعى به. لقد خنقـت صـرخات الحشود الصوت الفردى وأسكتته. يجب إخضاع المشاكل الشخصية والميتافيزيقية لحاجـات الجماعة، وعلى الفنانة نفسها أن تظل واعية، ولكن عليها أيضًا أن تجعل الآخـرين على وعى، ليس فقط بالأشلاء والدم الحاضر فى كل مكان، بل "بهجـران سـرير خال" وبالحذاء الأحمر الذى تركته طفلة هاربة مـن انفجـار بالمدرسـة، وبتلـك "الفواصل من اللحم" التى تقف كعلامات ترقيم تقاطع سطور الحياة من حين لآخـر أثناء الحرب[٣٨]. كان على كل فرد أن يتعلم الوعى بالذات وبالمسئولية الفردية فى ظل الفوضى المستمرة.

الكثيرون ممن كتبوا عن هذه الحرب عبروا عن علاقـاتهم مـع الحـرب كتجربة بهستيرية حينًا، وبمأساوية حينًا آخر، ولكن من وجهة نظر شخصية وذاتية فى كل الأحيان. وبعكس هؤلاء، تتعامل جبيلى مع الحرب بوصفها عملية متكاملة. إنها تعيش بين فواصل النسيج الحى لفن الحرب. إنهـا لوحـة تحتـوى الـصوت والملمس والرائحة والتذوق، ثم، وعند ذلك فقط، الرؤية. إنها سيمفونية فـى مقـام صول الصغير: والصول فى السلم الموسيقى هى (E)، ولكن "الصول" تعنى أيـضًا الأرض الخصبة التى ستواصل الإنتاج بعد أن تنتهى اضطرابات الموسم.

إن فن الحرب ملحمة تتغنى بميلاد جديد، ليس للفرد بـل للكـل. أصـبحت الحرب لغة: شكلاً من أشكال الخطاب الذى يتسلل إلى الروح الإنسانية فاتحا أجنحة الكلمة على اتساعها. وهكذا فإن الكلمة تحيك نسيج الحرب بحيث تـصبح محـورا وأفقا للفكر. يجب الاعتراف بالحرب، بصفتها حقيقة متغلغلة فى الحيـاة، ويجـب استيعابها فى الخطاب. يجب أن ينظر إلى اللغة والحرب علـى أنهمـا ضـفيرتان مجدولتان بحيث لا يمكن لأى شىء قيل أن يفهم بمعزل عن الحرب:

مثل أغصان مورقة

هي السنون

ناصعة البياض

أحشاء كتاب

وأخيرًا..

الفاكهة

حياة..

بين مقطع

وآخر.

كل كلمة تصبح منشورًا آخر للتعبير عن انصهار كل نواحي اللغة والحياة والحرب. ليست مسئولية الشاعر والكاتب أن يبدع نظاما مستقلا، أو قصة أو ما حوارا ظاهريًا مع مُحاورٍ يدعى الحرب، يمكن النظر إليه بوصفه آخر، وما أن يقرأ حتى يُنسى[٣٩]. على الفنان أن يدرك ويجعل الآخرين يدركون أن الخطاب هو الحياة، وأن الحياة هنا هي الحرب. والحرب حقيقة؛ والاعتراف المستمر بتلك الحقيقة هو وحده الذي يوفر الأمل في انتهائها. مثل هذا الأمل يسكن القراء بعد أن يلقوا بالصحيفة جانبا وتمحى الصور والعناوين الرئيسية لليوم من أذهانهم المتبلدة.

اللغة بالنسبة لكلير لجبيلي أشبه بسيف لا يجرؤ أحد على تسميته أو الإمساك به: "ما نفع القلم إذا نسي أن يضغط بثقله على صدور الناس؟ ما نفعه إذا كانت الكلمات التي يفيض بها مجرد جزيئات حيكت ثم أعيدت حياكتها على جسد اللغة[٤٠]؟

ليست الكلمات رقعًا للتجميل تضاف إلى جسد اللغة. إنها هي اللغة نفسها. الكلمات تخلق حقائق جديدة ليس دورها مجرد التأثير على الآخرين أو إثارة إعجابهم، ولكنها أيضًا مستمدة بدورها من هؤلاء الآخرين.

خاتمة

إن دراسة فن النساء وأدبهن أوضحت أنه:

> لم تكن معظم النساء المبدعات يملكن شكلاً تعبيريًّا يختلف من حيث الجوهر عن ذلك الذى يستخدمه الرجل. بل إنهن... طمرن داخل الجماليات السائدة فى زمنهن مضمونًا مختلفًا، وبذلك فقد جعلن وجهة نظرهن غير مرئية بالنسبة للتيار الرئيسى فى الثقافة. وفى القرن العشرين فقط بدأت أول محاولة للتعبير عن الفكرة التى ترى أن الشكل الفنى نفسه ينبغى أن يكون مختلفًا إذا ما كان عليه إيصال وجهة نظر نسوية(٤١).

كتبت كل من الطرفيات الثلاث اللواتى تناولهن هذا الفصل عن تجربة نسوية فى الحرب. وكل منهن كانت على وعى بالحاجة إلى لغة من شأنها أن تصدم وعى القارئ. وتبنت كل منهن نوعها الأدبى الخاص وأسلوبها الخاص لمعالجة القضية المركزية: ما دور الفرد فى هذه الحرب؟ هل الوعى الفردى كافٍ؟

لقد فتح جنون الحرب قنوات جديدة للتعبير، حيث أن الخطاب التقليدى كان فى وضع حرج لعدم قدرته على التعامل مع "الوضع" إلا بوصفه انحرافًا وضلالاً. لم يكن الوضع انحرافًا وإنما هو الحياة بالطريقة التى شنت بها طوال السنوات السبع للحرب. لقد أصبح الوضع هو المركز الجديد. كل المشاعر والكتابات التى لم تر أن ما يحدث كان طبيعيًّا، كانت هى نفسها غير طبيعية. لقد استهلكت غادة السمان نفسها فى يومياتها / رواياتها، لأنها وقعت بين براثن ماضيها، وذكرياتها(٤٢). على الخطاب أن يحدث فى الحاضر، وأن يأخذ بُعدًا جديدًا. والسمان تعى تمامًا فقدانها السيطرة تدريجيًّا، وجنونها. والكتابة هى المنفذ للخروج من هذا الجنون، فهى تتيح سيطرة قصيرة الأمد. ولكنها فى النهاية وحيدة، والحب هو "ونحن نحلم به / ليس أكثر من حلم نحلم به"(٤٣). إن مغامرة الكتابة أفرغت التفاؤل من محتواه؛ وأصبحت حقيقته الوحيدة هى الصدفة التى تغلفه. تبدى حنان الشيخ بصيرة غير عادية تجاه الطبيعة الخاصة للحرب الأهلية اللبنانية: كانت مرضًا لا

يشفى إلا بدواء من داخلها، أو بتبنى منطق الرصاص. إن أى محاولة للفعل خارج هذا المنطق محكوم عليها بالفشل.

إن طرفيات بيروت روائيات وكاتبات قصة قصيرة وشاعرات. وفى حين لخصت الروائيات القارئ فى ذهن فرد واحد مناضل، فإن كاتبات البطاقات يأخذن هذا الفرد المنتزع من الجماهير، ثم يحولنه تجريديًا إلى الكل الشامل؛ جربت الروائيات أفكارًا عن الوعى والزمن؛ فى حين جربت الشاعرات فى الشكل. ولكنهن جميعًا أثبتن الحقيقة نفسها: الفرد الواعى كان عنصرًا حاسمًا فى بقاء الكل. أما الفرد الذى يتجنب الاندماج فى المجتمع، وخاصة مجتمع الحرب، فلا يمكنه النجاة.

الهوامش

(١) Michiko Kakuiani, "Novelists and Vietnam: The War goes on", *NYT*, 15 April 1984. ولا يتفق بول فوسل Paul Fussell مع ألكسندر آيتكنز في نقده لتفصيل الرعب، مدعيًا أن الوصف "العلاجي" له مكانه (*The Great War*, p. 174).

(٢) عانية ممدوح، *هوامش إلى السيدة "ب*. وقد صنعت أفلام عديدة، وعلى سبيل المثال: فيلم "دائرة الخديعة" للمخرج فولكر شلوندورف Volker Schlöndorff [مخرج ألماني، والفيلم يروى قصة صحفي ألماني يذهب إلى بيروت لعمل تحقيق حول الحرب بين "المسيحيين والفلسطينيين"!! – المراجعة]، وأخرج مارون بغدادى أربعة أفلام: "بيروت يا بيروت"؛ كلنا للوطن"؛ "مستمرون"؛ "حروب صغيرة"؛ وبرهان علوية "لقاء"؛ رفيق الحجار "الملجأ"؛ وليد شميت "لبنان، لماذا؟"؛ رندة الشهال "خطوة بخطوة".

(٣) على سبيل المثال، تدعى ليلى بعلبكى أنها تكتب رواية منذ عشر سنوات، وهي تخاف أن تريها لأحد خشية أن تعرف الميليشيات وتطالبها بكتابة ما يريدون، لقاءات مع بعلبكي، بيروت ٩ مايو ١٩٨٢، ولندن ٧ يوليو ١٩٨٤، و٩ يوليو ١٩٨٦.

(٤) هدى النعمانى، *انظرها تتدحرج على الثلج*، بيروت، ١٩٨٢، ص ص ٣٠، ٣١، ٣٨-٣٩، ٨١، ١٠٣.

(٥) لقاء مع ابتيل عدنان، سان فرنسيسكو، ٢١ نوفمبر ١٩٨٤.

(٦) نهاد سلامة، *Enfants*, p. 130.

(٧) جاء ذكر شعر المتنبى، شاعر الشام فى القرن العاشر الميلادى بخاصة، ربما لأن معظم أعماله الشهيرة فى الهجاء، أو ربما لأنه كان معروفًا بالدفاع عن السلطة (!!). وقد لجأ العرب إلى شعره عن السلطة كنوع من الدفاع عن النفس. (!!!) "والآن، فوهة المسدس في يدى، وسأوجهها إلى أى شيء ما عدا رأسي"، السمان، *كوابيس بيروت*، ص ٢٧٧.

(٨) السمان، *كوابيس بيروت*، ص ص ٩، ٥١، ٩٥، ١٢١. انظر الفصل الخامس.

(٩) تتضمن الكوابيس الأخرى صلب المسيح في احتفال بالكريسماس، المرجع السابق ص ٢٦٣، مذيعون يقتلون المشاهدين، ص ١٣٧؛ جثثًا تحاول استخدام الواسطة للحصول على مكان في المشرحة، ص ١٩١.

(١٠) "كيف يموت الناس بدون حرب؟"، "الاحتمال الأخير"، في خورى، *الجبل الصغير*، ص ٧٤.

(١١) انظر الفصل الخامس.

(١٢) كتبت هذه القصائد فى الفترة من أول يناير ١٩٧٥ وحتى ١٩٧٧، والقصيدة الأخيرة مؤرخة كما يلى: "الآن، أمس، غدًا". وكثير من المجموعات الشعرية حول الحرب تتحدث عن الحب، وعلى سبيل المثال: أنصاف الأعور مداد: *كل قائم هو*، (١٩٨٢)، *الفرح المأجور* (١٩٨٠).

(١٣) هذه العبارة مكتوبة على باب فنان شعبى فى النجف، ***اعتقال لحظة هاربة***، ص٧. "الحب لحظة هاربة، والفن محاولة لاعتقال اللحظة الهاربة وتخليدها... لا يبدو هذا الكتاب على

علاقة بحرب السنتين في بيروت. لكن بعد هذه الحرب تغير كل شيء، حتى مفهومنا عن الحب"، ص ١٦٧.

(١٤) هي تستهلكه: "ها أنا الآن مرة أخرى / في عالم تلك الليلة المجنونة / أكتب اسمك بالحبر على سيجارتي / أرقب النار تأكل حروف اسمك / حرفًا بحرف / وأنفثك دخانًا إلى السقف المعدني" (كوابيس بيروت، ص ٥٤).

(١٥) كوك، "مسرح العبث"، ("Theater of the Absurd", p. 127). "بسبب عجزها، اكتسبت المرأة قدرًا كبيرًا من القلق... الاعتماد على الرجل، الحياة بالنيابة من خلال الرجل"،

E. J. Hinz, *A Woman Speaks: The Lectures, Seminars and Interviews of Anais Nin*, Chicago, 1976, pp. 38—9.

(١٦) في أحد اللقاءات، تحدثت حنان الشيخ عن الصور التي تعاودها عن نفسها وهي تختبئ خلف أحد الأبواب ويدها في يد أمها. تبدأ هذه الرواية بوصف شديد الحيوية لامرأة تضع يدها على فم طفلة بإحكام حتى يختفي أي شيء من الوجود إلا هذا القيد المعبر عن الحماية. لقاء، لندن، أول يونيو ١٩٨٤.

(١٧) فساد الفتيات، سواء عن وعي أو دون وعي منهن، موضوع تناوله الكثير من الكتاب في العالم العربي.

(١٨) ثورة النساء – وخاصة في مواجهة الخطاب البطريركي – اعتبرت تقليديًا نوعًا من الجنون، تمردًا سلبيًا، خروجًا على المألوف. ونعجز المؤسسة الحاكمة عن فهم وتصنيف مثل هذا الخطاب، فقد عاقبته، بالإبعاد والقبض على مؤيديه: "الجنون يتصل بوضوح بالعاطفة الأنثوية، بالجسد".

Showalter. A Literature Of Their Own, p. 122.

(١٩) وفقًا لما يراه لانج، فإن مثل هذا السلوك قد يبدو مطابقًا لما يصطلح على تسميته "الذهان": "الحق أن ما يسمى بالذهان هو أحيانًا مجرد إزالة القناع فجأة عن النفس الزائفة، التي كانت تقوم بدور الحفاظ على حالة سلوكية عادية خارجية، وهي التي ربما فشلت، منذ زمن طويل، في القيام بأي تعبير من أي نوع عن الوضع العام للنفس الداخلية المستترة. ثم تقوم النفس بكيل الاتهامات بالاضطهاد على يدي الشخص الذي كانت النفس الزائفة تتواطأ معه لسنوات".

R. D. Laing, *The Divided Self*, London: Penguin Books, 1965, pp. 99-100.

(٢٠) Juliet Mitchell. *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing and Women*. New York, 1975, p. 267.

(٢١) تكتب نهى صليبي: "بالنسبة لي، الحرب هي الحرب. فلا عذر للبدء بالحرب، وعندما يحدث، فكل الأطراف خاسرة. يتحول الفرد واحدًا من القطيع الذي لا يرى ولا يشعر ولا يسمع إلا صوت البنادق والقنابل والكراهية".

From Under the Debris. A Personal Viewpoint. 1978, p. 7.

(٢٢) في روايتيها عن الحرب، *الأزرق ونقطة البيكار*، تكتب أمية حمدان عن الوعي بعزلة الفرد ككابوس لا مهرب منه للوعي، قارن: *الأزرق*، ص ١٣١؛ *ونقطة البيكار*، ص ص ٤٦، ٤٩. عندما استمرت الحرب العالمية الثانية، كان هناك وعي متزايد من الجميع بأن: "الحل المادي ليس شأنًا فرديًا وحسب، وإنما هو شأن مجتمع متحد".

Harris, *Incounters*, p. 64

(٢٣) يؤكد كثيرون على أهمية وسائل الإعلام (الميديا)، وعلى سبيل المثال، بطل خوري في رواية *الجبل الصغير*، صص ١١٧، ١٢٨. انظر أيضا بطل طبارة في *Survival in Beirut*.

(٢٤) للاطلاع على ترجمة وتحليل لموتها، انظر: كوك ". . . Theater of the Absurd"، وينهي بيركوف أيضا روايته *La Guerre des Autres* (باريس، ١٩٧٧)، بتداعيات وعي الشخص وهو يموت. إيريك وهو ينطلق لترك بيروت إلى باريس "ابتسم مفكرا في الغد، باريس، العودة إلى العمل، حفر منطقة. من البناية المقابلة، ارتفعت ثلاثة بنادق، إلى الكتف. الآن، أخيرا، أحبك"، ص ١٨٩.

(٢٥) تم توجيه الكثير من النقد إلى *حكاية زهرة* بسبب لغتها البورنوجرافية. (لقاء مع روز غريّب، الكلية الجامعية ببيروت، ٢٧ إبريل ١٩٨٢). "الأعمال الأدبية العظيمة لا تتراجع أمام العنف، إنها تضعه في مكانه. إنها تريه لنا لكي نفهم ونجرب مشاعر أخرى".

Rose Moss. "Homo Sapiens: Femina Incognita. Reflections on Self-Censorship in Women Fiction Writers". Working Paper No. 69. Wellesley. 1981. p. 14.

(٢٦) شخصية مريم في رواية عسيران، *قلعة الأسطه*، تقبل منطق الرصاص: "بدأت لغة الحرب تقحم نفسها عليّ. لقد حولت منطقتنا وشعبنا إلى كيان متحد مجدول في حوار خاص. أصبح الخطر شعورا يوميًا عاديًا. لقد تجاوزنا مرحلة التذبذب بين السلام والحرب. أصبح السلام فاكهة نادرة لا تظهر إلا بعد المطالبة بضحية بريئة" [هذه ترجمة للنص الإنجليزي – المراجعة] (ص ٣٩، وقارن، ص ٥٦). عندما جاء منفذو الإعدام في *ست ماري* قالت: "أنا أفهم هذا، بهذه الكلمات، كنت أغادر عالم الحديث العادي... فقد كانوا محبوسين داخل منطقهم الخاص". عدنان *Sitt Marie Rose*، ص ص ٣٢، ٧٤.

(٢٧) "Woman's Art: The Development of a Theoretical Perspective." *Woman-space Journal*, vol. I. no. I (Feb/Mar 1973), pp. 14-20, quoted in Judy Chicago. *Through the Flower. My Struggle as a Woman Artist*. New York: Doubleday. 1977. p. 145.

(٢٨) لقاء، ٥ مايو ١٩٨٢.

(٢٩) عندما كان يكتب عن واحدة من الكاتبات الخمس اللاتي ذكرهن ضمن ٩١ كاتبًا كتبوا عن الحرب العالمية الثانية، يقول هاريس أن رواية إلس أيشينجر Ilse Aichinger's *Die groessere Hoffnung* (1948) "مليئة بصور المعاناة والعوائق التي تتبادل مع صور الأمل والفرح التي سوف تنتصر على الموت. الحلم والواقع يتضافران".

Harris, *Encounters With Darkness*, p. 148.

(٣٠) "الحياة في مقام صول الصغير" ."La Vie en Sol Mineur", *L'Orient-Le Jour*, 1.12.82

(٣١) فعل الحضور *Acte de Presence*، عنوان مجموعة من البطاقات قدمت لها أندريه شديد، ١٩٨٤.

(٣٢) تؤكد إملي نصر الله على حالة فقدان الحس التي يجب التغلب عليها: "يا رب، أعد إلى حماستي، لا شيء يهزني. لا شيء". *تلك الذكريات*، ص ٢٣٦.

(٣٣) لقاء، ٢٨ مايو ١٩٨٢. في *Memorial d'Exil* تكتب قائلة أن الشعر يجعلها تتمالك نفسها وتستجمع قوتها. "هذا اليوم بالخارج / أنظر إلى يديّ / اللتان تصلاني ببعضي". وتتوجه

أنصاف الأعور مداد إلى الشعر قائلة أنه: "المحارب الأبدى دفاعا عن العدالة"، *كل قادم هو*، صص ٩٨-٩٩.

(٣٤) "النصوص تحفر على الحدث، تتجذر فى الحاضر - نمر بها كتجربة يومية مؤلمة - ولكن نتأملها بعمق حتى أنها تصل مباشرة إلى أرواحنا"، أندريه شديد، مقدمة *Acte de Presence*, Paris, 1984.

(٣٥) جبيلى، *Memorial d'Exil* صص ٧٧، ٨٠-٨١. كل يوم فى الفجر، تلملم بيروت انهيارها، والحياة تمزق أوصالها الضامرة، قارن "Lundi" in *Mise a Jour*, Paris, 1982.

(٣٦) Jean Breton, comment on back cover of *Mise a Jour*

(٣٧) جبيلى "Retrouvailles".

(٣٨) جبيلى، *Memorial d'Exi*، ص ٧٢.

(٣٩) على سبيل المثال، رواية نهاد سلامة *Enfants*.

(٤٠) "Le Poème Mis en Croix" (*Mise à Jour*)، و "La Vie en Sol Mineur".

(٤١) Chicago, *Through the Flower*, p. 175.

(٤٢) "حرائق بيروت تلتهم المقاهى والمطاعم القديمة كلها وتلتهم الذكريات معها بوحشية لامتناهية". السمان، *كوابيس بيروت*، ص ٣٤٢.

(٤٣) السمان، *لحظة هاربة*، ص ١٨٩.

الجزء الثاني

تعبيـر مختلـف

الفصل الرابع

أصوات النساء فى الأدب العربى

يدرك النقد الأدبى النسوى، تلقائيًا، الطبيعة الأيديولوجية للتراتبيات الأدبية المتلقاة، ويكافح من أجل إعادة بنائها (Terry Eagleton, *Walter Benjamin; Or Towards A Revolutionary Criticism*, pp. 98-9).

فرضت نظرية الأدب النسوى المعاصرة قراءة جديدة للأدب العربى الحديث. فالقراءات النسوية تطرح أسئلة مختلفة، تطلق معانٍ جديدة من كل النصوص. وكما تؤكد آنيت كولودونى Annette Kolodony، فإن النظرية النقدية الأدبية النسوية لا تطالب بإلغاء غيرها من نظريات النقد. ولكونها أكثر تواضعا فإنها تأمل فى تقديم رؤية بديلة، مكملة(١). وتعرض هذه القراءات المراجعة مستويات من التجربة كان قد تم تجاهلها فى السابق، إما لأنها لم تكن تعتبر مهمة أو لأن اللغة لم تكن كافية لتقديمها.

إن ناقدات مثل إيفلين عقّاد فى ***حجاب العار، دور النساء فى الأدب المعاصر لشمال أفريقيا والعالم العربى*** (١٩٨٧)، ومنى ميخائيل فى كتابها ***صور النساء العربيات – الحقيقة والخيال*** (١٩٧٩)، أعدن قراءة الأدب فى العالم العربى – ومعظمه للرجال – بغية التعرف على شخصية الأنثى فى الرواية ووظيفتها. وكلا العملين يسلط الضوء على حدود الكتابة الذكورية عن النساء. وكلاهما يضيف بعدًا قيما يحتاجه النقد العربى المعاصر. وتبقى هناك المهمة المكملة لهما: مقارنة أدوار الشخصيات النسائية فى أدب المرأة مقابل كتابات الرجال الأدبية. ويمثل ظهور طرفيات بيروت وكتاباتهن عن الحرب الأهلية اللبنانية قفزة كميّة فى الإنتاج الأدبى النسوى المتعلق بشخصية الأنثى. ولفهم أهمية مساهمتهن كنساء تحديدًا فى أدب الشرق الأوسط من المفيد أن نلقى نظرة على الفترات الهامة فى الأدب العربى قبل المعاصر والمعاصر على حد سواء، فيما يتعلق بأدوار البطولة النسائية فى الأدب.

يتعلم كل طالب أدب عربى منذ نعومة أظفاره أن أحد أعمدة الشعر العربـــى فى فترة ما قبل الإسلام كانت شاعرة هى: الخنساء، التى تعتبر قصيدتها فى رثـــاء أخيها، والتى كثيرًا ما تقتبس، نموذجًا فى الفصاحة والبلاغة الشعرية. وعلى الرغم من أن هذا الحضور الأنثوى لامرأة بين أوائل رواد الأدب العربى لا يعتبر أمـــرًا شاذًا فى الجزيرة العربية فى القرن السادس الميلادى، فقد فشل فى أن يطرح نفسه نموذجًا لأجيال المستقبل فى شبه الجزيرة العربية أو خارجها. وباستثناء القليل من النجوم مثل الصوفية رابعة العدوية، فإن النساء المسلمات تم تهميـــشهن تـــدريجيًّا، حتى خرجن من الوعى العام بهن(٢).

التعليم الذى أباحه القرآن للمسلمين كافة، إناثًا وذكورًا، أصبح بمرور الوقت مقصورًا على الأولاد. ويعود السبب فى هذا التقييد إلى استبعاد النساء عمليًّا مـــن المسجد، مركز التعليم الإسلامى. ومع حلول القرن التاسع الميلادى بدأ المـــسلمون فى تبنى قيم وعادات الشعوب التى غزو بلادها. وكانت أكثر هذه العادات شـــيوعًا وبروزًا فصل النساء وتحجبهن، والذى كان سمة مميزة للبيزنطيين والـــساسانيين. ووصل الأمر إلى أن النساء المنتميات لطبقات اجتماعية معينة كـــن يُحبـــسن فـــى بيوتهن، فلا يخرجن سوى مرة واحدة، محمولات على نعش. وفى ظـــل ظـــروف كهذه فإن الخروج إلى المسجد للصلاة، ناهيك عن التعلم، كان أمرًا غير مطـــروح. وكان على "جاهلية المرأة" أن تستمر على ذلك لاثنى عشر قرنًا باستثناءات متفرقة غير مهمة.

والمفارقة أن تراجع القوة الإسلامية على الصعيد العالمى كان هو السبب فى عودة النساء إلى الظهور فى المجال العام، وإن كان ذلك تدريجيًّا. وخلال عقـــدين من انطلاقة الإسلام فى منتصف القرن السابع تحول إلى قوة يحسب حـــسابها مـــن طرابلس (ليبيا) غربًا إلى بلخ (أفغانستان) شرقًا، ومن أميدا (أرمينيا) فـــى الـــشمال إلى حضرموت (جنوب اليمن) فى الجنوب. ومع حلول القرن السادس عشر انتشر النظام الإسلامى ليغطى رقعة كبيرة من أراضى أفريقيا وآسيا. وكانت القوة والنفوذ الإسلاميين قد وصلا إلى أوجهما، قبل أن تتلو سلسلة مـــن الهـــزائم – عـــسكرية وسياسية، وفوق كل شيء، اقتصادية – سببها صعود الإمبراطوريات الاســـتعمارية الأوروبية.

ومع أوائل القرن التاسع عشر أصبح واضحًا أن تغيرًا رئيسيًا في ميزان القوى في العالم كان يحدث، وتخلت الإمبراطوريات الإسلامية العظيمة في الشرق عن سيطرتها للغرب؛ حيث نشأت فلسفة لم يسبق لها مثيل بالنظر إلى العالم ككل، من وجهة نظر مركزية. ولأول مرة تنص القوانين على أن جميع الأشخاص يولدون متساوين وأحرارًا. ولم تكن هذه الفلسفة غريبة على المسلمين فالقرآن وهو أساس التشريع الإسلامي، إلى جانب أنه الكتاب المنزل، كان قد نص على الأمر نفسه قبل قرون من عصر التنوير. وما كان جديدًا هو أن شعار المساواة والإخاء والحرية أصبح حجر الزاوية للتشريع العلماني. وبدأ رجال فرنسيون وبريطانيون يملؤهم الحماس التبشيري والطموحات الإمبريالية في التدفق على عالم إسلامي مهان. وبالرغم من أن الوثائق التي تدل على ردود أفعال المسلمين على هؤلاء الأجانب ليست كثيرة، وهو ما يوجد لدينا مثل يوميات الجبرتي، المؤرخ المصري، عن الغزو النابليوني لمصر وما أعقبه، يشير إلى أنه بين النخبة كان ثمة موافقة على، وإن لم يكن حماسًا، للثقافة الجديدة والقيم التي ولدتها[٣].

لقد رويت قصة العالم الإسلامي في القرن التاسع عشر مرارًا وتكرارًا، ببعثاته العلمية إلى أوروبا، ومشاريعه الجادة للتحديث، وحركات الإصلاح الديني، ونهضته الأدبية. الازدهار المتزامن للوعي النسوي لم يحظ بالملاحظة إلا قليلاً. ولقد أدرك "الطهطاويون" الذين ذهبوا إلى فرنسا و"الجبرتيون" الذين تآخوا مع "العدو الكريم"(*) في الوطن أن هناك اختلافًا واحدًا قاطعًا في ثقافتهم العربية الإسلامية ونظيرتها الفرنسية المسيحية، وهو أن الأخيرة تشمل النساء في المجال العام. ولم يكن قد سبق لهؤلاء الرجال أن كان عليهم التعامل علنًا مع نساء، وفجأة وجدوا أنفسهم مضطرين ليس فقط لوضعهن في الاعتبار، بل ولإشراكهن في الميدان الاجتماعي. و كان الأثر عميقًا. ولفت مصلحون مسلمون الانتباه إلى الحاجة إلى تعليم النساء وتطويرهن اجتماعيًا. وأقيمت مدارس للبنات في عدد من البلدان العربية، ومع بداية القرن العشرين كان يوجد، على الأقل في مصر، مجموعة صغيرة من النساء المتعلمات، اللواتي كن قد بدأن التوكيد على حقوقهن والتساؤل عن أوضاعهن في المجتمع[٤].

(*) في الأصل benevolent enemy، واترك التعليق على هذا التعبير للقارئ. [المراجعة]

وهكذا، قبل عام ١٩٠٠ كانت أصوات النساء المصريات نادرًا ما تُسمع خارج الطابع الحميمى لتجمعات نسائية مختارة. وكان نشر اهتماماتهن متروكًا لرجال مثل محمد عبده وسعد زغلول ولطفى السيد وطه حسين(*). لكن أشهر من اهتم بأوضاع النساء هو قاسم أمين، وهو مصلح مصرى وضع كتابين أكد فيهما على أهمية تعليم النساء بالنسبة للمجتمع ككل(٥)، وقد واجه كثيرًا من المقاومة كان أهمها أن الاحتلال البريطانى لعام ١٨٨٢ تسبب فى تبديل مواقف الكثيرين تجاه الإصلاحات؛ فأى شىء يمكن أن يكون من وحى الغرب كان يُنظر إليه بصفته ترويجًا للسيطرة الثقافية الغربية، بالإضافة إلى السيطرة السياسية والعسكرية، لكن البذور كانت قد غُرست وسقى الكتاب النبتة.

بدأ الكُتَّاب الذكور المتأثرين بالتيارات الأدبية فى أوروبا وروسيا بالتساؤل عن المعايير القاسية لتراثهم الكلاسيكى: كان الأدب لقرون طويلة حكرًا على نخبة ضئيلة. فهل يمكن لهذا أن يستمر؟ أم أن على الأدب الاندماج فى سياق المجتمع ككل؟ وما هذا السياق؟ لقد كان مجتمعًا على عتبة التغيير، والقيم التى كانت تبدو ثابتة وغير قابلة للتغيير بدأت فى التحول، وبدأ إلحاح الأسئلة حول الهوية الذاتية والهوية المشتركة والتقاليد الثقافية. أصبح الأدب وسيلة للمجتمع، أو على الأقل لجزء من المجتمع، وسيلة من خلالها يمكنه التفكير فى ذاته.

وكان من أهم التغييرات تزايد ظهور النساء؛ فقد كان ينبغى لإطار العمل الذى اتخذه الفكر العربى السائد فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين أن يتسع ليشمل نصف المجتمع الذى كان محجوبًا حتى ذلك الوقت، وكانت آثار هذا التغير بعيدة المدى.

وعند الإشارة إلى النشاط الأدبى فى القرن التاسع عشر، وخاصة فى مصر، فإن الكلمة الأكثر استخدامًا هى "نهضة"، لكن هذه الكلمة مغلوطة؛ لأن ما كان يحدث لم يكن إعادة ولادة، بل ولادة جديدة(**). ولقد حاول النقاد اقتفاء أثر السابقين

(*) الرواية التاريخية هنا غير دقيقة، فلم يكن أغلب هؤلاء قبل عام ١٩٠٠. [المراجعة]

(**) مرة أخرى الفكر المنطلق من المركزية الغربية، الذى لا يرى إمكانية أية نهضة فى بلدان العالم بعيدا عن النموذج الغربى. [المراجعة]

فى الأدب العربى الكلاسيكى. فبالنسبة للقصة القصيرة، يـذكر بعـضهم المقامـة كأصل لها، وهى سلسلة أحداث عن محتال ذكى كانت قد برزت باعتبارها شـكلا أدبيًا فى القرن الحادى عشر. وصنفت رسالة الغفران للمعرى بأنها روايـة تعـود للقرن العاشر. واعتبر خيال الظل الذى كان منتشرًا من القرن ١٢ وحتى ١٩ فـى مصر، والقره قوز الذى كان منتشرًا فى مصر العثمانية فى القرن التاسـع عـشر، أمثلة محتملة لمسرح عربى قديم[٦]. لكن خلف هذا البحث اليائس عـن الأصـالة، يتفق معظم النقاد، بعضهم على استحياء وبعضهم صراحة، على أن الأدب العربى المعاصر كان فى مراحله المبكرة ترجمات ومواد مختلسة من مـصادر فرنـسية وإنجليزية وإيطالية وروسية وبعض المصادر الأمريكيـة. وكانـت مـصر هـى العاصمة الأدبية للعالم العربى على مدى أكثر من قرن، لكن النخبة المـصرية لـم تكن تملك فكرة واضحة عما تريد لمجتمعها أن يكون (أكثر من انعكـاس شـاحب لنموذج أوروبى) ونتيجة لذلك فإن أدبهم غالبًا ما اكتفى بالتقليد.

وأجبر الاحتلال البريطانى عام ١٨٨٢ هذه النخب نفسها على إعادة النظـر فى تصريحاتهم المكررة المتملقة للأشياء التى سرعان ما سوف ينظر إليهـا علـى أنها مظاهر خاصة بالعدو. كانت هناك دروس يجب تعلمها من البراعة التجاريـة الأوروبية، ولكن الترديد الأعمى لأشكال ثقافية غربية لم يكن هو المطلوب. وكـان على كل كاتب أن يتعلم أنه إذا كان للأدب أن ينجح فإن عليه أن يعكس ما يجـرى فى المجتمع، لا أن يهرب منه. وكان على الأدباء العرب أن يكتـشفوا دورهـم - المميز، والذى لا مهرب منه فى الوقت نفسه - لإدراك مغزى القـوى المحركـة الكامنة فى مجريات التاريخ[٧].

وقد اكتسبت الحركة الوطنية قوة دافعة بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)، وبدأ الكتاب العرب فى معالجة قضايا كانت تأخذ أهمية متزايدة فى منطقة تكافح من أجل تحديد هويتها، ومع مرور الزمن توقف الأدب عن أن يكون اشتقاقيًا صرفا وبدأ يصبح إبداعيًا. ووفقًا لجوستاف فون جروينباوم "فـإن اتخـاذ الحيـاة الداخلية موضوعًا ومشكلة للمحاولات الأدبية يمثل واحدًا من أهم نتـائج الاتـصال بالغرب"[٨]. وربما يكون الحافز قد أتى من الغرب، ولكن التطور عكس قيمًا أصيلة ومفاهيم متغيرة. واستخدم الكتاب الأدب لمساعدة أنفسهم ومجـتمعهم وسـعيًا وراء

التحرر من قيود التقاليد الجامدة. وبعد نصف قرن من ذلك سوف يشير الكاتب الفلسطينى غسان كنفانى إلى الأدب وإلى الرواية خاصة، كأداة من أدوات التحرر بالنسبة للمضطهدين(٩).

ومنذ البداية، كان الالتزام سمة للأدب العربى الحديث، وذلك بالرغم من أنه لم يعتبر منهجًا رسميًّا للمؤلفات الأدبية إلا بعد إنشاء دولة إسرائيل. يقول أندريه مايكل عن الأدب العربى الحديث إنه "ولد ثم تطور فى سياق التزام لا يتحول"(١٠). وكان من بين الملامح المحددة للالتزام اهتمام بالمرأة. كتبت بعض الكاتبات عن المرأة بالفعل، وبخاصة الكاتبة الفلسطينية اللبنانية مى زيادة، والكاتبتان المصريتان باحثة البادية ونبوية موسى، اللاتى حاولن لفت الانتباه إلى اضطهاد المرأة(١١)، ومع ذلك فإن كتابات الرجال هى التى جذبت معظم الاهتمام.

وفى كتابات الرجال من الأدباء العرب فى القرن العشرين كان أمام بطلات الروايات من النساء عدد من الأدوار يلعبنها. وسواء أكانت أدوارًا صغيرة أم رئيسية، وسواء كانت صورهن واقعية أو مثالية رومانسية، قامت النساء بأدوارهن فى هذه الروايات، ولكنهن لم يكن يتحدثن بأصواتٍ نسائية عن مفاهيم أنثوية.

وفى العشرينيات، كان المنتمون إلى المدرسة المصرية الجديدة هم أول من ركز اهتمام الأدب على المجتمع، كل المجتمع، بمن فيه النساء. وبالرغم من أن كثيرًا من الأدب الذى نشر فى مجلتهم قصيرة العمر «*الفجر*» كان مشتقًا من نماذج غربية وروسية(*)، فإن اهتمامهم لم يكن كذلك. ومثل قاسم أمين من قبلهم، أدرك هؤلاء الكتّاب أن بلدهم ينقصها الكثير، ومن خلال إبراز غياب المرأة، ناهيك عن إساءة معاملتها، حاولوا جذب الاهتمام الفعلى للأزمة القومية.

وفضل كتاب المدرسة الجديدة القصة القصيرة لاقتضابها، فقد كان توصيل الرسالة أمرًا ملحًّا، حتى أن مواصلة التأليف فى نوع الرواية بدا وكأنه رفاهية لا تستحق السعى إليها بعد؛ فتركت مهمة توطين هذا النوع الأدبى للأجيال القادمة(١٢). كان المجتمع يتعرض لدراسة دقيقة من جميع الزوايا، وفتحت إخفاقاته أمام بحث

(*) من المعروف والثابت تاريخيًا أن المجلات التى كانت تنشر أعمالاً أدبية فى مصر تزايدت بكثرة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ولم تكن مجلة وحيدة قصيرة العمر. [المراجعة]

مفصل. فقصص محمود تيمور عن لعب الأطفال ومصائرها وأعمال "الكوميديا السوداء" لمحمود طاهر لاشين عن تعدد الزوجات والطلاق وضرب الزوجات وحبسهن، كل تلك الأعمال كان فيها من الوضوح بقدر ما كان فيها من التجديد. وكان التناول فى كل حالة واقعيًا؛ فكلما كان الوصف مفعمًا بالصور، كلما كان الأثر المقصود أكثر فاعلية[١٣].

لا أريد القول إن جميع الكُتّاب اختاروا الواقعية والقصة القصيرة وسائط أدبية لهم؛ ففى عام ١٩١٤ كانت رواية ***زينب*** قد ظهرت فى مصر. وهى رواية عن الحياة الريفية، وبطلتها فلاحة. يناقش محمد حسين هيكل فى شخصية البطلة، زينب، ردود أفعالها وصراع مشاعرها المتناقضة بين الرجل الذى تحبه والرجل الذى تضطر للزواج منه. وبالرغم من أن الهدف من الرواية كان فى جزء منه النقد الاجتماعى، فهى تعتمد أيضًا على التحليل النفسى، وتثرى به. ولأول مرة، وإن لم تكن الأخيرة، يحاول كاتب عربى أن ينظر، متعاطفًا، إلى العالم بعيون امرأة.

فى عام ١٩٣٤ كتب طه حسين روايته الثانية ***دعاء الكروان***، ومثل هيكل، اختار طه حسين بطلة أنثى، ولكن بعكس رواية هيكل، زينب، كانت البطلتان الأخريان أنثيين والذكر شخصية ثانوية، وفى الظل. فتاة بدوية تذهب لخدمة مهندس يفترض، مثل كثير من أبطال الروايات الذكور فى الأدب العربى المعاصر، أن الخادمات عاهرات. وعندما تحمل الفتاة تذهب لوالدتها ولأختها طلبًا للمساعدة، فتهرع الوالدة إلى القبيلة بسذاجة طالبة الانتقام لشرف ابنتها. لكن اللوم يقع على البنت، فيتم قتلها حفاظًا على الشرف القبلى. وتصبح الأم والأخت وحدهما. وإذا كان للانتقام الفعلى من المهندس أن يتحقق، فإن على إحداهما أن تتولى المسئولية. وعليه تقرر الأخت أن تعمل فى خدمة المهندس لتنتظر اللحظة المناسبة للانتقام.

وحتى هذه المرحلة من الرواية كان طه حسين قد خلق قصة مأساوية، لكنها معقولة. والعنصر الأساسي، وهو التعاطف، متوافر بكثرة تجعل القارئ يشعر بالغضب من قسوة الرجال. لكن نهاية القصة، رغم أنها تحتفظ بالتماسك الروائى، فإنها تفتح المجال واسعًا أمام عدم المصداقية، وهى مشكلة كل عمل أدبى... تقع

البطلة فى حب المهندس، كما يعثر هو على الحب لأول مرة!! وعلى الرغم من أن الخاتمة ضعيفة الاحتمال، فإنها تبدو وكأنها تشير إلى أن هدف الرواية لم يكن إدانة الرجال بل المجتمع بأكمله الذى يتوقع أدوارًا معينة من الجنسين؛ ويربى فيهما هذه التوقعات، رغم أنها غير قابلة للتطبيق فى الغالب[٤١].

شخصيات نسائية باهتة وسطحية، وأخرى مصورة بحيوية

فى سنوات ١٩٥٠، ومع بروز الماركسية فى العالم العربى كأيديولوجية سياسية وأدبية، أتخذ الأدب العربى منحنى جديدًا. حصلت بلدان عربية عديدة على استقلالها، ولم يعد اللوم موجهًا إلى الاستعمار الفرنسى أو البريطانى على الأمراض التى اعترف بأنها كانت متوطنة[*]. وفى مصر، كان الكاتبان عبد الرحمن الشرقاوى ويوسف إدريس يهاجمان الجشع وانعدام الضمير لدى حكومة كانت تزعم أنها من الشعب ومع الشعب ومن أجل الشعب.

ولم تعد مصر وحدها العاصمة الأدبية للعالم العربى؛ فقد بدأت كل من لبنان وسوريا والعراق وتونس تظهر بشكل متزايد بوصفها مراكز أدبية مستقلة.

تكاثرت خلال هذه الفترة بطلات الروايات من النساء. وإذا كان يتم تعريف البطلة كامرأة من عائلة، فإنها تظل شخصية باهتة وفى الظل، وعلى سبيل المثال رواية ***قنديل أم هاشم*** ليحيى حقى (١٩٤٦) وقصة "أرخص ليالى" (١٩٥٤) ليوسف إدريس؛ وإلا فقد تكون متمردة، كما فى رواية ***الأرض*** (١٩٥٤) لعبد الرحمن الشرقاوى؛ وربما تكون طموحة، وحتى متواطئة، كما فى رواية فتحى غانم ***الرجل الذى فقد ظله*** (١٩٦٤)، أو قد تكون ضحية، كما فى رواية الطيب صالح ***موسم الهجرة إلى الشمال*** (١٩٦٩).

(*) ظهرت التوجهات الماركسية فى العالم العربى منذ العشرينيات، والواقع أن الأيديولوجيات التى ظهرت فى سنوات ١٩٥٠ لم تكن ماركسية وإن كانت تسمى نفسها "اشتراكية"، لكن يبدو أن المؤلفة ترى أن ما حدث فى ذلك الوقت من حصول أغلب البلدان العربية على استقلالها من الحكم الاستعمارى الغربى يعنى أيديولوجية ماركسية فى حد ذاته! وفى الوقت نفسه فإن حصول البلدان العربية على استقلالها لا يعنى أن الإمبريالية لم تكن مسئولة عن "توطين" هذه الأمراض. [المراجعة]

وفى كل هذه الحالات كانت المرأة رمزًا. وكان هذا الرمز فى الغالب للوطن، كما فى الأدب الفلسطينى، وخاصة فى الشعر الفلسطينى. وكان هذا الدور الرمزى محور مقال جورج طرابيشى الموسع حول "رمزية المرأة فى الرواية العربية" (١٩٨١). ركز طرابيشى فى هذه الدراسة على الروايات المصرية، وخاصة رواية توفيق الحكيم ***عودة الروح*** (١٩٣٣)، ورواية نجيب محفوظ ***ميرامار*** (١٩٦٧)، ورواية ***زينب والعرش*** لفتحى غانم (١٩٧٧)، وأكد أهمية الأنثى بوصفها رمزًا لمصر. كما شدد ناقد آخر، هو خالد قشطينى، على الدور الرمزى للمرأة فى الأدب؛ فهو يحلل دور العاهرة، خاصة فى أعمال نجيب محفوظ، قائلاً: "إن مصر الجديدة مولودة من عهر الأمس"[(١٥)]. كما ترى إيفلين عقاد أن أدوار الشخصيات النسائية، خاصة العاهرات والأمهات، ترمز إلى "دعوى ضد الظروف التى تعانى منها نساء بلادهم"[(١٦)]. وصوّر كتّاب قليلون أفكار النساء ومشاعرهن، ولكنهم بالأحرى صوروا تصرفاتهن عند التصادم مع أفكار الرجال ومشاعرهم.

وتنتمى معظم النساء إلى عالم خاص مغلق، وفى الأدب يُختصرن إلى شخصيات سطحية أو رموز. وفى رواية يحيى حقى ***قنديل أم هاشم***، تجلس أم اسماعيل وفاطمة، ابنة عمه وخطيبته شبه العمياء، فى المنزل وتنتظران الرجل حتى يكبر. وفلاح يوسف إدريس، فى ***أرخص ليالى***، يعود إلى البيت فى النهاية لزوجته التى تنتظره والتسلية الوحيدة المتاحة له: إنجاب طفل آخر[(١٧)].

ويأتى نجيب محفوظ بتنويع مختلف فى رواية ***بين القصرين***، وهى الجزء الأول من ثلاثيته (١٩٥٦-١٩٥٧)؛ فأمينة، الأم والزوجة، الصورة النمطية المنعزلة فى عالم البيت، تأخذ بعدًا جديدًا بشكل عابر؛ فهى تعصى زوجها حين تترك منزلها لأول مرة فى حياتها الزوجية، فتصدمها عربة، ويصدم زوجها، السيد عبد الجواد، ليكتشف أن غضبه ليس بقدر خوفه. ويؤخذ بشدة حبه للزوجة، ولوظيفتها فى حياته، تلك الوظيفة التى أصبحت شخصًا. ويقاوم شعوره المكبوت الذى أخذ الآن أبعادًا متجددة. فأمينة تصرفت من تلقاء نفسها، ولم يعد يستطيع بعد أن يعتبرها مجرد أداة، شىء. فليست هى مصدر التهديد، وإنما حبه لها. فما إن تترك المرأة عالمها الخاص، مهما كان الخروج قصيرًا، فإنها تصبح مصدر تهديد. لا يمكن القضاء عليها ولكن يمكن تهميشها[(١٨)]. وفى حالة أمينة فإنها تُطرد لفترة

وجيزة، وتعود لأمها، حتى يتدخل الأصدقاء والعائلة لإقناع عبد الجواد بتغيير رأيه، وإعادة زوجته.

ومع ذلك، فإن معظم النساء اللواتي يقمن بالتجاوز إلى المجال العام يجدن أنفسهن محكومًا عليهن بالبقاء هناك. ويصبحن مرتبطات بالدعارة التي لم تعد رمز الخلاص، وهو ما أخذه الكتَّاب الأوائل من الأدب الروسي، إنها المرأة الساقطة(١٩).

وبطلة رواية أخرى لنجيب محفوظ (*زقاق المدق*، ١٩٤٧)، امرأة شابة تعيش في زقاق في واحد من أفقر أحياء القاهرة. ومع تقدم الرواية، تصبح حميدة أكثر إدراكًا للوضع البائس الذي تعيشه، فلا مستقبل لها إذا ما بقيت حيث ولدت وحيث تعيش الآن، ويخطط قواد لخروجها. الدعارة هي الخيار الوحيد الذي يمكنها به الهروب من قيود زقاق أعمى مدموغ ببؤس محاط بهالة من التقاليد(٢٠).

وتتناول رباعية فتحي غانم (*الرجل الذي فقد ظله*) قصة صحفي يحقق نجاحه على حساب أصدقائه ورفاقه. ومن بين الرواة الأربعة امرأتان: الأولى هي زوجة أبيه التي كانت خادمته والثانية هي عشيقته الممثلة. وتتحول زوجة أبيه مبروكة، التي تكتشف أن لحظة مجدها (الزواج من سيدها المفقر) كانت وهمًا، إلى عاهرة. وفي المقابل، فإن شخصية سميرة لا تتعرض لأي تغيرات طوال الرواية؛ فهي تنتهي، بمثل ما بدأت، محاولة استغلال الرجال بجسدها. ويصف فتحي غانم هؤلاء النساء بأنهن لعوبات أنانيات أصدر القدر حكمه عليهن منذ البداية لمجرد أنهن نساء، وأن أوهامهن بأن الزواج سيحقق لهن مكانة تنتهي بالإحباط. لقد ولدن ليكن عاهرات، وقد تحقق ما هو مقدور لهن.

ويرى بعض الكُتَّاب في العهر ساحة القوة الوحيدة بالنسبة للنساء. وعلى سبيل المثال، في رواية *السرايا* (١٩٧١) لسامي البنداري، ياسمين عاهرة القرية مندمجة تمامًا في المجتمع الذي تعيش فيه "فهي تعتبر فنانة في مهنة منح الحب" (ص١٣٩)، ولها وضع اجتماعي مرموق، تستغله عند الضرورة. وهي تتعاطف مع المحتاجين، طالما لعبوا اللعبة وفقًا لقواعدها. لكنها عديمة الرحمة – ولكن قسوتها مبررة، وفقًا لما يراه المؤلف – بالنسبة للمخادعين، ولديها الوسائل التي تكفل فرض العدالة، فأحد زبائنها مسئول في السراي.

وهناك آخرون يدينون النساء اللواتى يستخدمن أجسادهن لتحقيق أهدافهن الخاصة. وفى عام ١٩٥٥ كتب هيكل *هكذا خُلقتْ*. وهذه الرواية، مثل الأولى *زينب* التى كتبت قبل واحد وأربعين عامًا، تدور حول امرأة، لكنها امرأة بعيدة عن زينب فى الشخصية كبعدها عنها فى الزمن. إن دورها هو تحطيم مهنة وحياة زوج محب. فبعد أن تنجب منه طفلين ترفض إنجاب المزيد. ثم تطلب الطلاق وتحصل عليه لتتزوج من أقرب أصدقاء زوجها إليه. لكنه يبقى مخلصًا لذكراها، لدرجة أنه يطلب رؤيتها وهو على فراش الموت. لكنها ترفض، وهو رفض يشعل، بقسوته، غضب أولادها. وفى النهاية تتوب وتحج إلى مكة، وتكرس حياتها للآخرين.

والنساء الغربيات، فى أدب شمال أفريقيا من السودان حتى المغرب، يتحولن أهدافًا لإحباط الذكور، أما النساء العربيات فنادرًا ما يتم وصفهن. وفى حين كان الكتاب فى الثلاثينيات والأربعينيات يذهبون إلى أوروبا، ويعودون ليؤلفوا أعمالاً رومانسية عن علاقات مع نساء غربيات، فإن هذه الخيالات تغيرت فى الستينيات.

لم تعد النساء الغربيات جوائز لمن هو جدير بهن، فهن أمثلة للغرب الفاسد. وفى *موسم الهجرة إلى الشمال*، يختصر الطيب صالح المرأة إلى رموز سطحية يمكن انتهاكها. مصطفى سعيد يذهب إلى بريطانيا للدراسة، ولكن أيضا سعيًا للثأر من السلطة الاستعمارية التى حاولت سلب السودان أصالته. كان يدمر النساء اللواتى يقعن فى حبه، وقد وصف صالح نفسه هذه الرواية بأنها تمثل معارضته لعطيل: "العلاقة بين العرب والغرب تحمل مشاعر مزدوجة من الحب والكراهية، فلابد أن تنفجر وتقتل"(٢١). لم تعد النساء الغربيات مرغوبات، بل قابلات للانتهاك. لقد كن تحديدًا عاهرات(٢٢).

فهل كان هؤلاء الكتاب يعارضون بطلات رواياتهم؟ أم أنهم كانوا يعترفون بمحدودية الوسائل المتاحة لهؤلاء النساء التعيسات للتخلص من ظروفهن؟ وسواء ركز الكتاب الذكور على الوقائع الإيجابية أو السلبية "للعهر"، فإن الشخصيات النسائية التى نالت تصويرًا أكثر وضوحًا هى شخصيات العاهرات. ويبدو أنه بسبب وجودهن على هوامش المجتمع، لم يكن عليهن الاندماج فى نسيجه كأمهات أو زوجات أو أخوات أو بنات. لم يلمسن الوضع الراهن: لقد كن فى المجال العام،

ولكنهن لم يكن منه. وكان يمكن للرجال أن يتحدثوا عنهن دون أن ينالهم أذى، فلن يساور الشك أحدًا فى أن الكاتب يمكن أن يكون قد وصف، وبالتالى كشف النقاب للعامة عن، إحدى قريباته.

انتُقدت النساء اللاتى يخرجن إلى المجال العام، وتم رفضهن بوصفهن امتداد للغرب، ولكنهن كن دائمًا ضحايا المجتمع أيضًا. وفى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى، عاد يوسف إدريس ونجيب محفوظ فى مصر وفؤاد التكرلى فى العراق ومولود فرعون ومحمد ديب فى الجزائر وألبرت ميمى فى تونس وسهيل إدريس فى لبنان والفلسطينى جبرا إبراهيم جبرا، إلى التركيز مرة أخرى على النساء بوصفهن أهدافًا رئيسية للظلم الاجتماعى. وبخلاف أعضاء المدرسة الجديدة الذين انتقدوا أمثلة معينة من الإساءة القانونية والأخلاقية على أيدى الرجال، قدم هؤلاء الكتاب إدانات صارمة للقيم وللمجتمع نفسه.

وفى كثير من قصصه يبرز يوسف إدريس أن انشغال المجتمع الشديد بقضايا الشرف والعار هو أيضًا هدّام، تمامًا مثل الأعمال التى تقود إلى فقدان الشرف. وعلى سبيل المثال، فى ***حادثة شرف***، يتهم القرويون فلاحة بأنها لعوب. والواقع أنها بريئة، غير أن شكوكهم تفسدها. وبالنسبة للنساء فإن أعظم تدنيس هو الاتصال بالمجتمع فى شكله الحاضر، عادة من خلال رجل ضعيف. ولأن الرجال مقيدون بالطبقة ونوعهم الجنوسى، فان ردود أفعالهم دائمًا محددة وبطرق متوقعة: ذلك أن الافتراضات والتوقعات الاجتماعية قد حلت لديهم محل الضمير والوعى. ورغم أن أبطال الرواية قد يكونون مدركين لتسببهم فى سقوط المرأة، فإن المجتمع يشكل واقيًا لهم؛ فهم مطمئنون إلى أن المرأة، بوصفها تجسيدًا للعيب، عليها أن تتحمل تبعات جنسها. ويذكرنا كاتب مثل التكرلى القارئ بان هناك خطأ ما فى قيم المجتمع الذى يقبل زواج فتاة فى العاشرة من صبى فى الثالثة عشرة، ويتنازل عن حقه فى فض بكارة زوجته لوالده. ويقول إدريس للقارئ أن هناك خطأ ما عندما تتعلم البنات فى مجتمع ليس مستعدًا لتقبلهن فى مكان العمل دون أن يقدمن تنازلات تسمح لهن بالاندماج.

وأخيرًا، هناك من الكُتّاب مَنْ صور النساء بوصفهن هائمات بالحب، وأنهن مخلوقات لا حول لها ولا قوة، يستسلمن لأفكار مضللة تدعوهن للتعليم والعمل.

وفى عام ١٩٣٠، عندما دخلت أوائل النساء الجامعة، كتب نجيب محفوظ أول مقال له عن النساء والعمل فى إدارات عامة. وفى مقاله هذا عزا كثيرًا من علل المجتمع إلى عمل المرأة[٢٣]. وفى أول رواية له، *أنا حرة* (١٩٥٤)، يروى إحسان عبد القدوس قصة أمينة: سلسلة من المعارك لكسب حق التعليم حتى المستوى الثانوى ثم للبحث عن عمل. وهى تنجح مهنيًّا، بالرغم من وجود مشاكل كثيرة، ولكنها من ثم تتنازل عما ناضلت من أجله نظير ما أرادت دائمًا الحصول عليه: بطل أحلامها أيام المدرسة. وفى مثل هذه الكتابات فإن التعليم والتدريب الوظيفى يختصران إلى وضعية الحصول على الشهادة الثانوية، لتأهيل المرأة لزوج أفضل مما كانت تأمل فيه لو لم تحصل على هذه الشهادة.

ولدينا فهرس مثير للاهتمام، ولو جزئيًّا، بمواقف الكتاب العرب حيال المرأة، فى الدراسة المسحية التى أعدها ريتشارد طوش فى عام ١٩٧٢. وقد أعطى استبيانه لحليم بركات ويوسف حبشى الأشقر.

وقد عبر حليم بركات عن أسفه للتصنيف السطحى للمرأة فى أدب الرجال، وأعلن أن تصويره الخاص لامرأة متحررة، فى روايته *عودة الطائر إلى البحر* (١٩٦٩)، قد أعطاه الفرصة للنظر فى "وضعه الخاص كرجل عربى ما زال عالقا فى شبكة من التقاليد البالية"[٢٤]، لكن إلياس خورى انتقد هذه الرواية فى رسمها لبطلة الرواية، وأشار إلى أن باميلا (ومن الجدير بالذكر أنها أمريكية) قد تكون متحررة، ولكنها، لافتقارها لهدف فى حياتها ولأنانيتها، تصلح لأن تكون رمزًا للفساد الغربى[٢٥]. وعلى الرغم من هذا الانتقاد، فإن خورى يوافق على أن تعليق بركات على هذه الرواية يكشف عن اعتراف كاتب ذكر بالدور الذى تلعبه بطلات الروايات فى تطوره الشخصى.

وفى رواية أخرى، *الرحيل بين السهم والوتر*، التى نشرت فى ١٩٧٩، يظهر حليم بركات اهتمامًا بالنساء أيضًا. وبالرغم من أن الرواية تلمس الحرب الأهلية اللبنانية لمسًا خفيفًا، فإنها تستقصى الفرص المتغيرة التى جلبتها الحرب للنساء. ولكن بركات يستنتج أن النساء غير قادرات على التعامل مع هذه الخيارات الجديدة، وأن رفضهن لدورهن المقرر لهن بيولوجيًّا ينزلهن إلى أعماق يأس يقودهن إلى معرفة حدودهن الخاصة فى النهاية. ويبدو أن بركات يقول أن النساء

ولدن للحب، على حساب أى شيء آخر. هذه الحاجة إلى حب يشمل كل شيء يجعل من الزواج خيارهن الوحيد، ويحول أحلام الحرية إلى أحجية في أفضل الأحوال، وفى أسوأها، إلى أوهام ذاتية مدمرة: "على النساء أن يدفعن الثمن إذا ما اخترن الحرية" (ص١٢٤، والصفحات١٥، ١٦، ٥٥، ٣٥٣-٣٦٧).

وفى إجابته على استبيان علوش، يعلن يوسف حبشى الأشقر أن جميع بطلات رواياته متحررات، ولكنه يمضى إلى القول بأن هؤلاء النساء المتحررات أنفسهن:

> لا يتطلعن إلى السعادة من خلال العمل السياسى أو السلطة بل يجدن السعادة فى الحب...إنهن يمثلن دائمًا نوعا من المطلق... وهكذا فإن المرأة تؤلَّه.[٢٦]

أم أنها تشيأت وأصبحت بلا شخصية، تحولت إلى منشور زجاجي يعكس بريق العاطفة؟ يبدو أن الأشقر غير مدرك لمحدودية أفكاره عن التحرر.

وفيما كانت النساء يتحولن بشكل متزايد إلى جزء من النسيج العام، بدأ الرجال يساورهم القلق حول الحفاظ على الشرف. فهل تستطيع النساء المحافظة على الفضيلة فى صحبة الرجال؟ كان لابد من حماية نساء العائلات حماية دقيقة ورعة، لئلا يجلب كشفهن الخزي والعار. حدث هذا فى النسيج الاجتماعى، كما وجد صداه فى الأدب. صوَّر الكتّاب من الرجال نوعين من النساء: ملائكة منزلية باهتة كالظلال؛ ونساء ذوات شخصيات حية زاهية، ولكنها متساهلة مشكوك فى فضيلتها. كانت النساء فى أدب الرجال يتم إبعادهن بحرص متعمد عن السياق الاجتماعى للكاتب. كان يمكن رؤية النساء شكلاً، لكن أصواتهن ظلت ساكتة.

الكتابة والنوع (الجنوسة)

فى العالم العربى كان الأدباء الذكور هم أول من أعطى المرأة دورًا، ولكن ليس صوتًا؛ فلم تكن النساء قد اكتسبن بعد، وبما يكفى، القدرة على تمثيل جزء من

المجتمع بحيث يستطعن استخدام أصواتهن. كان يمكن أن تكون النساء شخصيات في أدب الرجال، ولكنهن لا يستطعن خلق مثل هذه الشخصيات. وبالرغم من أن الاتحاد النسائي المصري حصل على درجة من الاعتراف الدولي به حينما حضر مؤتمر عام ١٩٢٣ في روما، فإن المشاركات كن ينتمين إلى الطبقة العليا والشريحة العليا من الطبقة المتوسطة، ولم يكن منبرهن نسويًا فقط، بل وقوميًّا أيضًا. لقد كن حديثات جدًا على الحياة العامة، لدرجة أن أسئلة كانت تشغل نساء غربيات مثل فرجينيا وولف لم تكن تمثل شيئًا لهن في ذلك الوقت. وكان من الواضح أن الكتابة مهنة ذكورية في الغالب، وبالنسبة للقليلات اللاتي تحدين هذا الاعتقاد، كان واضحًا أن المجال المحلي هو مجال الخبرة الوحيدة الذي يستطعن التعبير عنه. لقد كن ملائكة منزلية لم يعرفن أي خطاب آخر سوى الحشمة والقيد، مع انفجارات موسمية ضد مظالم شديدة الفداحة، لدرجة تجعلها تتغلب على ما تشحن به النساء من مشاعر الخجل والحشمة[٢٧]. وكان يمكن أن تقر وولف نزوعهن إلى التصوير البارد لجين أوستن، لا إلى النماذج الغاضبة من المجتمع التي كانت تحبذها شارلوت برونتي وجورج إليوت.

بدا أن هؤلاء الكاتبات العربيات الأوليات شعرن مع فرجينيا وولف بأن النساء، لكي يعدن النظر في الحجاب، لسن بحاجة إلا لمعرفة أنهن مستبعدات. كان الأمر يخص منح النساء مدخلاً مساويًا إلى الخبرة وإلى المساواة في حرية التعبير وإلى المساواة في اعتبارات النقاد، الذين يكونون رجالاً في العادة، ولن تجبر النساء بعد ذلك تحت ضغط ظروفهن الاجتماعية على الكتابة بصورة مختلفة عما يكتبه زملاؤهن الذكور.

ومع حلول الثلاثينيات كانت هناك قلة من النساء المعزولات، وخاصة في مصر ولبنان وسوريا، ممن بدأن الكتابة. ولم يلتفت النقاد إليهن. وقد لفت كتاب سهير القلماوي *أحاديث جدتي* (١٩٣٥)، وهو عبارة عن سلسلة من الذكريات المتعلقة بجدتها تصور فيها لحظات من التقاليد في حنين جميل ورقيق، لفت هذا الكتاب نظر ريموند فرانسيس بتفاهته: فهذا الكتاب يعد القارئ ببعض السعادة القليلة، بلا توتر أو تأمل[٢٨]. ولا تذكر الناقدة المصرية نعمات فؤاد في كتابها *قمم أدبية* (١٩٦٦) كاتبة واحدة. وحتى بعد أن نشرت الشاعرة اللبنانية إنصاف الأعور

مداد أربع مجموعات شعرية، فقد شعرت بالحاجة إلى تضمين ست عشرة صفحة من كتابات النقاد الذكور التى تشيد بها فى مجموعة قصائدها المكونة من ١٢٠ صفحة الصادرة فى عام ١٩٨٢ بعنوان ***كل قادم هو***. وفى كتابها ***دليل لبنان*** لم تذكر الكاتبة اللبنانية المصرية أندريه شديد سوى كاتبة واحدة فقط، هى ناديا توينى، ضمن قائمة تضم كتابًا وفنانين ذكور[٢٩]. كان تقييم أعمال النساء يعنى المخاطرة بالخوض فى "التعامل مع التوافه"، مع صيحات شخصية بأنهن "ما أن ينتهين من كتابة رسائلهن، حتى لا يبقى سوى الصمت"، وهذا اقتباس من الناقدة المصرية فاطمة موسى محمود، التى تتناول بعض الكاتبات مثل ابنتى جلدتها لطيفة الزيات وعنايات الزيات، ولكنها تبدو مدركة لخطورة المشروع. وتقديمها الاعتذار فى البداية هو محاولة لاستباق النقد. وعن موضوعات القمع فى بعض أعمال النساء تذهب إلى حد القول أنه: "لسوء الحظ كان تدخل الكاتبة غالبًا ما ينزع عن العمل أهليته كعمل إبداعى"[٣٠].

لكن النقد الأدبى النسوى المعاصر يرى العكس، وهو أن هذا التدخل تحديدًا هو الذى يؤهل العمل لأن يكون عملا أدبيًا. ولو كان هناك مؤشر - يتجاوز جنس الكاتب - لقياس نوع الامتياز الأدبى، ولا أشير هنا إلى درجة توافق العمل أو عدم توافقه مع الخبرة المعاشة، بل الطريقة التى يتم بها توصيل التجربة. إن الكتاب كافة مقيدون بدرجة تقل أو تزيد إلى واقع خبرتهم، الرجال فى المجال العام والنساء، حتى وقت قريب، فى المجال الخاص. ولا تكمن قوة العمل الأدبى فقط فى محتواه بل فى مدى توافقه مع سياق معين - مهما كان هذا السياق - حتى أنه يستنبط جوابًا من أوسع شريحة ممكنة من القراء. وحتى يدوم مثل هذا العمل، فإن عليه أن يكون قادرًا على إجابة أسئلة ستتغير مع مرور الزمن. وبدون هذه الكثافة الدالة، سيتوقف العمل عن الإجابة عن الأسئلة ويصبح غير ذى صلة. أما الكاتبات، فإن حرصهن على المألوف والشخصى، يجعلهن قادرات على التلميح إلى ذلك المستوى من العمومية الذى لا يمكن تحديده إلا من خلال تتبع ما هو شديد الخصوصية. بدأت الكاتبات العربيات فى الكتابة عن تجارب كانت حتى وقت قريب خاضعة لتسميات الذكور ورسمهم للدور. وهن يصفن حياة النساء اللواتى كن فى السابق يظهرن فى عالم الأدب رموزًا مسطحة بدرجة أو أخرى. وعندما

يشعر القراء بالمشاركة الوجدانية لبطلة العمل، يصبحون في النهاية على صلة بحياة النساء العربيات ليلقوا نظرة من وراء حجاب التنميط.

تحتاج الأفكار المسبقة دائمًا إلى مراجعة وتنقيح، وينطبق هذا على منطقة الشرق الأوسط أكثر من غيرها. فصور النساء اللواتي رسمهن الرجال في كتاباتهم مجتزأة ومشوهة وغير كافية. وعندما يسلط الكُتّاب العرب المعاصرون الضوء على بطلات رواياتهم، فهم غالبًا ما يركزون على حالات منفصلة من التعسف ضد المرأة، ويحولونها إلى دراسات حالة تعطي انطباعًا بأنها أمور عادية. وربما يجتذبون انتباهًا مبالغًا فيه لقيم وحالات مثيرة للاستياء، بغية إيقاظ وعي القارئ. لكن الوعي له وجهان: الأول، هو الوعي بوجود حالات تعسف عدة، وما الثاني سوى الوعي بالحاجة إلى التغيير. ويبدو أن الانطباع الذي يدوم لفترة أطول هو أن التعسفات هي السائدة. وتبدو العلاقات بين الرجال والنساء، بين القامعين والمقموعات، خارج سيطرة أي فرد، ولا تستطيع أي امرأة تحدي مصيرها أو تغييره.

ومع ذلك، وبغض النظر عما قد تفرضه أية ثقافة، فإن العلاقات بين الرجال والنساء ليس من السهل تشبيهها بمفهوم "السيد/العبد" عند دو بوفوار، فلكل دور يلعبه، وهو دور ليس معرضًا بالكامل للعوامل الخارجية. في عام ١٩٦٤ كتبت ليلى بعلبكي قصتها سيئة السمعة ***سفينة الحنان إلى القمر***، فجذبت اهتمام الرقابة اللبنانية، كما جذبت اهتمام النخبة المثقفة في العالم العربي[٣١]. وتتحدى هذه القصة القصيرة الافتراض القائل بأن المرأة العربية شريك سلبي، ويفترض أنها محرومة من الرغبة الجنسية. بطلة القصة هنا لا ترمز لشيء سوى نفسها، وهي امرأة حساسة، كانت مسئولة، دون رياء ولكن بإصرار، عن العلاقة التي وجدت نفسها فيها. لقد عاشت مع زوجها قبل الزواج، وأرادت إنجاب أطفال في ذلك الوقت. وبعد الزواج، حين كان من المتوقع منها إنجاب الأطفال، غيرت رأيها ورفضت الحمل والإنجاب. لكنها لم تكن ترفض الأطفال، بل كانت ترفض تصنيفها كزوجة وأم. ومن ثم، أجبرت زوجها على التفكير في مشاعر كل منهما، والتساؤل حول دوره هو نفسه.

وفي رواية نجيب محفوظ ***بين القصرين***، نجد أن أمينة أيضًا أجبرت زوجها، السيد عبدالجواد، على التفكير في علاقتهما وخاصة في حبه لها الذي كبته

طويلاً بوصفه ضعفًا مخجلاً. ولكن أمينة لم تكن واعية بتصرفها، وإنما كانت أشبه بالعامل المحفز، مسئولة عن عملية بدت موصدة الأبواب أمامها. وفي حين أن نجيب محفوظ عرض هذه العلاقة إلى حد كبير من الخارج، من منظور المراقب، فإن بعلبكي لا تهتم بالعالم خارج الغرفة. ولا يمنح القارئ أبدًا فرصة إلقاء نظرة على صورة الزوجين من الخارج؛ فالخارج منطقة حكر على معظم أدب الذكور. وليس من المعروف ما إذا كان الاثنان يشعران بالسعادة أو الحزن، بالإشباع أم الإحباط، أو إذا ما كانت الأقاويل قد بدأت تسري بتخمينات عن عدم الخصوبة. ومع أن النهاية، مع اتخاذ قرار الانطلاق إلى القمر، غامضة (تاركة القارئ يتساءل عما إذا كانت سفينة فضائهما المجازية تأخذهما نحو المسئولية، أي الأطفال، أم بعيدًا عنها) فليس ثمة غموض في العلاقة. فهي التي تسيطر على العلاقة، ليس لأنها شخصية أمازونية، بل لأنها هي نفسها. لكن هناك مساحة أمامه أيضًا ليكون مسيطرًا على العلاقة، ليس لاحتمال اتصاف شخصيته بالشوفينية، بل لأن ذلك، بكل بساطة، هو طبيعة العلاقات.

في أعوام العقد ١٩٦٠، فقط بدأت النساء في أرجاء العالم العربي كافة يكتبن؛ إذ نشرت خناثة بنونة في المغرب أربع مجموعات من القصص القصيرة ورواية بين عامي ١٩٦٥ و ١٩٨١. وفي مصر تستكشف لطيفة الزيات في ***الباب المفتوح*** (١٩٦٠) دخول الأطفال للمجتمع في ثقافة تحتفل بولادة ابن وتعلن الحداد عند ولادة بنت. وفي عام ١٩٦٢، كانت إملي نصر الله في لبنان تتساءل عن رؤية ثقافتها لنفسها، وخاصة رؤية هذه الثقافة للمرأة.

وفي تونس في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات كان عدد من الكاتبات يشجبن القيم التقليدية المقيدة لمجتمعهن الأبوي. ونشرت قصص هؤلاء الكاتبات في الصحف والمجلات وأذيعت في الإذاعة. ومع تحاشي القيود المفروضة على المرأة في دول عربية أخرى، هاجمت هؤلاء الكاتبات صراحة مشاكل رئيسية مثل الزواج. وانتقدت ناجية ثامر ممارسات مثل الزواج بالإكراه خاصة بين البنات الأصغر سنًا والأقل رغبة في الزواج من رجال كبار. كما تناولت انتهاكات متأصلة في إعادة زواج الأرملة. ولم تعرض كتاباتها أي حل، باستثناء الأسى الصامت وأفكار الانتحار. وفي أعمال جليلة مهري، يصبح الانتحار أمرًا واقعًا لكل

من لا يملكون القوة لمقاومة التقاليد. أما الشاعرة زبيدة بشير فلديها القوة لتقاتل. فقد كتبت في ١٩٦٨ : "التخلي بداية الجنون"[٣٢]. والمرحلة الأخيرة التي تفرض نفسها، النضال من أجل إعادة بناء المجتمع ليستوعب النساء على أساس المساواة مع الرجال، يتمثل في عمل ليلى مامي المنظم، خاصة في روايتها ***صومعة تحترق***، ١٩٦٨. هنا تتحول الصومعة إلى ما يشبه رمزًا جنسيًّا ذكوريًّا لدين ولتقاليد ملازمة قامعة للنساء. وفي النهاية تلتهمها النيران[٣٣].

خاتمة

بالرغم من المحاولات المتدرجة والمتقطعة التي قام بها رجال لخلق صورة حية لبطلات رواياتهم، فإن الكاتبات وحدهن كان باستطاعتهن أن يعطين معنى كليًّا لتجربة النساء[٣٤]. وأخيرًا استطاعت النساء تقديم تعريف لحيواتهن، وأن يروين معنى أن تكون لا أحد، ومعنى أن تصبح مدركًا بأنك لا أحد. هذا الاكتشاف مصور بأسى بالغ في قصة لطيفة الزيات "الصورة"، حيث ترى المرأة المصرية، تكنها بالكاد تميز، وجهها المحتقن في صورة ملتقطة بكاميرا بولارويد. وتتحدى هذه الكتابات الافتراضات القائلة بأن النساء صامتات لأنهن لا يفكرن. فمن الواضح تمامًا أنهن يفكرن بالفعل، وأن أفكارهن المسجلة – سواء كانت عنيفة أو مفعمة بالتصوير العاطفي المؤثر – ترسم تصوُّرًا أوليًّا للبقاء، في ظل ظروف على درجة عالية من القمعية.

في المناخ الإسلامي السائد في مصر المعاصرة، فإن الاحتجاجات الأنثوية الجذرية محكوم عليها من جانب الرقابة[٣٥]. ولكن الاحتجاج قد يتخفى وراء ما يبدو أنه مجرد وصف. وتمثل قصص أليفة رفعت القصيرة مثالاً رائعًا على مثل هذا النقد المقنع.

تزعم رفعت أنها تتحدث "في إطار إسلامي، مستخدمة لغة إسلامية"[٣٦]، وتسمح لها هذه اللغة المختارة بعناية بالتعبير عن احتجاج لا يمكن التعرف عليه مباشرة، ومن ثم لا يمكن قمعه. وهي تكتب عن الجنس لأنه، كما تقول، جزء

أساسى من الحياة ولكن أحدًا لا يجرؤ على تناوله؛ لأنه موضوع محــرم (تــابو). وتكتب عن ختان الإناث، الذى يجب أن يتوقف[٣٧]. وتــدرك بطــلات رواياتهــا الاستغلال الجنسى وكذلك العاطفى، لكنهن لا يجأرن بالــشكوى. بعــضهن يخلــق عوالم خاصة بهن لا يستطيع الرجال الدخول إليها، عوالم تتواطــأ فيهــا النــساء للتحايل على النظام الأبوى. وتأخذ رواية ***عالمى المجهول*** القــارئ إلــى فانتازيــا مثيرة، ساحرة ومنفرة فى آن معًا. فالزوجة وحدها طول النهار فى بيــت ريفــى كبير، تقيم علاقة شهوانية مع أفعى أنثى تتركها مرهقة ولكن مشبعة، وقادرة علــى مواجهة زواج عقيم، ولو الحد الأدنى من المواجهة. فهل هذه فانتازيا ســحاقية؟ أم أنها توق لعلاقة يمكن أن تشعر فيها بالإشباع التام؟ الأفعى الأنثى هى فانتازيا أليفة رفعت الخنثوية: أنها توفر اكتفاء جنسيًا ذكوريًا، مع إشباع عاطفى لرفقة أنثويــة. فطالما استمر الرجال فى أنانيتهم وسيطرتهم، ومن ثم فى اختزال نسائهم إلى رموز ووظائف، لن يكون للنساء سوى خيار واحد فقط: عليهن أن يحققن الاكتفــاء، وأن يجدن متعة حقيقية من بعضهن البعض.

بعد قراءة أدب الكاتبات، يستطيع المرء أن يعود إلى أعمال سابقة للرجــال، وأن يبدأ فى إبراز نبض يدق تحت جلد أحادى اللون لبطلات روايــات ذوات بعــد واحد. فما هى العوالم التى اصطنعتها فاطمة فى رواية يحيــى حقــى، ***قنــديل أم هاشم***، للهرب من عماها، ولكن بشكل خاص أيضًا من عمى إسماعيل؟ ومــا هــى لحظات اليأس التى سودت أيام زوجة الفلاح فى قصة "أرخــص ليــالى" ليوســف إدريس وهى جالسة تنتظر عودة زوجها إلى البيت من أجل المتعة الوحيــدة التــى يقدر عليها؟ أى رعب واشمئزاز ملأ ذهن البنت الصغيرة فى "المصباح المحتضر" للتكرلى عندما شعرت أن زوج أمها كان على وشك الاعتداء عليها؟ ومــاذا عــن أفكارها بعد الاغتصاب؟ بماذا كانت أمينة، فى رواية نجيب محفوظ ***بين القصرين***، تفكر عندما تركت البيت لأول مرة منذ زواجها دون رفقة زوجها؟ ثم بعد ذلك ماذا عن فرحتها عند المقام؟ وماذا أيضًا عن ألمها وخوفها عندما دفعت ثمــن لحظــات الحرية المسروقة؟

هل كانت أمينة، فى رواية إحسان عبد القدوس ***أنا حرة***، مستعدة فعلا للتخلى عن كل ما كافحت من أجله فى سبيل رجل؟ ربما كان الجواب فى عمــل عنايــات

الزيات *الحب والصمت* (١٩٦٧). نعم، على المرأة التعامل مع التوقعات الاجتماعية التقليدية عندما يكون تعليمها فى مستوى الثانوية. وقد يقاومن زواجًا على أمل إرضاء طموحاتهن المهنية. ولكن، ليست كل امرأة قادرة على تحمل الضغط الاجتماعى، والوقوف أمامه. والاستسلام للزواج، على الرغم من أنه ليس حتميًّا، قد يصبح الخيار الوحيد فى النهاية. ولا يتعامل إحسان عبد القدوس مع الوضع الجديد للمرأة فى المجتمع، بل يفضح جرأتها بوصفها حماقة، فى ضوء الخضوع الحتمى للحب على حساب كل شيء آخر. لكن لطيفة الزيات تدرس وتفحص هذه التوترات بالفعل، وتتاح الفرصة للقارئ ليشارك ألم المرأة العاشقة التى لا تستسلم لحبها.

فى عملها "من النوم بلا قيود" (١٩٥٧) تسخر أندريه شديد من الموقف الذى تتخذه المرأة أيضًا، والذى يرى أن الزواج هو الهدف الأسمى، والشيء الطيب الوحيد الذى تستطيع المرأة إنجازه. تؤكد الخادمة لسيدتها أن الزواج لا يبعث على الخوف بل ينبغى الترحيب به:

> "خائفة؟ مم أنتِ خائفة؟ إنه أمر طيب أن تجد الفتاة زوجًا. انظرى إلى، أى ذكريات أمتلكها؟ ليس لى إلا ذكريات الآخرين" (ص٥١).

النساء موجودات فقط بقدر ما يعكسن حياة الرجال، وهن يصبحن شخصيات اعتبارية؛ لأنهن وعاء يحمل تجارب الزوج وأحلامه فى أن يصبح شخصًا له اعتباره، حتى لو كان ذلك عن طريق زواج آخر.

يفتح الأدب النسائى نافذة على حيوات كانت تمضى فى الظلام، ولهذا فهو يقدم منظورًا مختلفًا لرؤية المجتمع ككل. يغوص الأدب النسائى فى أعماق التوترات والاضطرابات التى تشوه الحياة اليومية ولا يكتفى بملاحظة ما يجرى على سطحها.

الهوامش

(١) Annette Kolodony. "Turning the Lens on 'The Panther Captivity'. A Feminist Exercise in Practical Criticism" in Elizabeth Abel, ed., *Writing and Sexual Difference*, Chicago U.P., 1983, p. 159.

(٢) قيل أن أكثر من مائتى امرأة كتبن الشعر فى العصرين الجاهلى والإسلامى، وكان الرثاء هو النوع الذى اشتهر بينهن... الغريب أنه، اليوم فى الضفة الغربية، الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان، تقول إن الشعر الوحيد لها الذى يمكن أن يُلقى على الناس هو رثاؤها. وقد جعل الاحتلال الشاعرات يعدن إلى القواعد الكلاسيكية. انظر: Charis Waddy, *Women in Muslim History*, London 1980; Naila Minai, *Women in Islam*, London, 1981.

(٣) جوديث تاكر، مؤرخة، تختص بمصر فى القرن التاسع عشر، تحذر من المبالغة فى تقدير دور الغرب كعامل محفز على التحديث، الذى بدأ فى مصر، ثم انتشر بعد ذلك إلى باقى أنحاء العالم العربى، انظر:

Judith Tucker, "Problems in the Historiography of Women in the Middle East. The Case of i9th Century Egypt", *IJMES*, 15 (3) 1983, pp. 321-36.

(٤) ميريام كوك، *The Anatomy of an Egyptian Intellectual. Yahya Haqqi*, Washington D.C., 1984, p. 162, n. 28. In 1834، أسست الإرساليات أولى المدارس الثانوية للبنات فى الإمبراطورية العثمانية. وكانت فى بيروت. فى ١٩٠٨، أسست مدرسة البنات للتمريض التابعة للجامعة الأمريكية فى بيروت A.U.B.، وفى ١٩٢١ سمح للنساء لأول مرة بدخول الجامعة الأمريكية فى بيروت. وفى مصر، كانت مدرسة السيوفية أول مدرسة ابتدائية للبنات قد أنشئت فى ١٨٧٣. وفى ١٨٨٩، افتتحت مدرسة السنية الثانوية للبنات. وقبل ١٩١٤، كانت هناك خمس مدارس ابتدائية للبنات (بها ٧٨٦ تلميذة). وفى ١٩٠٣، افتتح أول معهد للمعلمات. وبالإضافة إلى ذلك، كانت هناك مدارس الإرساليات التى تخرجت منها ٥٥٠٠ بنت فى ١٩١٤، و ٧٠ ألف بنت فى السنوات الأربع التالية. وفى عام ١٩٢٩، بعد ما لا يزيد عن ٥٦ سنة من افتتاح أول مدرسة للبنات، انتظمت خمس فتيات فى الدراسة فى جامعة فؤاد الأول بالقاهرة؛ انظر

Annie van Sommer and Samuel Zwemmer (eds.), *Daylight in the Harem* (New York 1912) and Ruth Woodsmall, *Moslem Women Enter a New World* (New York 1936); and Fawziya al-Ashmawi Abouzeid, *La Femme et l'Egypre Moderne dans L'Oenvre de Naguib Mahfuz (1939-1967)*, Geneva (Labor el Fides), 1985, pp. 32-4.

(٥) انظر منى ميخائيل. *Images of Arab Women. Fact and Fiction*. Washington, 1978, pp. 56-63. لم يكن الاهتمام بعدم ظهور المرأة فى المجتمع مقتصراً على مصر، وإنما كان صداه يتردد فى العالم الإسلامى. وفى الهند قبل التقسيم، تتحدث روايات نادر أحمد Nadhir Ahmad عن معاناة النساء فى المجتمع الأبوى. وهو يؤكد أيضًا على أهمية تعليم المرأة بالنسبة للمجتمع ككل، انظر

C. M. Naim, "Prize-winning Adab: A Study of Five Urdu Books written in response to the Allahabad Government Gazette Notification" in Barbara D. Metcalf (ed.), *Moral Conduct and Authority: The Place of Adab in South Asian Islam*, Berkeley and London, 1984, pp. 305-6.

(٦) Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*, Washington, D.C., 1983, pp. 5-42.

(٧) Fredric Jameson, *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, 1981, pp. 20, 80.

(٨) .Gustav von Grunebaum, *Medieval Islam*., Chicago, 1962, p. 221

(٩) Richard Alouche, "L'Image de la femme à travers le roman libanais", *Travaux et Jours*, (47) 1973, P. 90.

(١٠) يقول مايكل أن الأدب العربى الحديث لن يصل إلى الأصالة الكاملة إلا عندما يتفهم السياسى والمشتغل بالجماليات أنه لا غنى لأحدهما عن الآخر:

(Andre Miquel, *La Litterature Arabe*, Paris, 1969, pp. 99-100; 122).

(١١) أنشأت مى زيادة صالونا أدبيًا بالقاهرة فى ١٩١٢. وكان من زواره الدائمين أشهر الشخصيات الأدبية والسياسية.

(١٢) طبقًا لعبد المحسن طه بدر، ناقد الأدب المصرى، شهدت سنوات ١٩٢٠ نشر ثلاث روايات فقط، هى *ثريا*، لعيسى عبيد (١٩٢٢)؛ ورجب *أفندى* لمحمود تيمور (١٩٢٨)؛ ورواية طه حسين *الأيام* (١٩٢٩). وفيما عدا الرواية الأخيرة، التى لقيت نجاحًا لا بأس به، فإن العملين الآخرين يستحقان الذكر فقط لكونهما ضمن التجارب المبكرة لهذا النوع الأدبى (عبد المحسن طه بدر، *تطور الرواية العربية فى مصر ١٨٧٠-١٩٣٩*، القاهرة، ١٩٦٨).

(١٣) .Cooke, *Anatomy*, chapter 5

(١٤) للاطلاع على تحليل للتوقعات المتعارضة التى ينتظرها المجتمع من الرجال والنساء، انظر:
Fatima Mernissi, *Beyond the Veil, Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society*, Cambridge (Mass.), 1975, pp. 55-8.

(١٥) وقارن بـ *السلطان الحائر* لتوفيق الحكيم، حيث البطلة الغانية هى التى تعتق ملك مصر المملوكى.

(١٦) Accad, "The Prostitute in Arab and North African Fiction" in Pierre L. Horn and Mary Beth Pringle, *The Image of the Prostitute in Modern Literature*, New York: Frederick Ungar, 1984, p. 68.

انظر أيضًا العشماوى أبو زيد، *La Femme*؛ و... Mona Takieddine-Amiyuni, "Images of Arab Women in *Midaqq Alley* by Najib Mahfuz and *Season of Migration to the North* by Tayib Salih" in *IJMES*, 17 (1) February 1985, pp. 25-36.

(١٧) "فى الأدب القصصى لا تملك النساء أجسادهن، وإنما هى من مخصصات الرجال، يمتلكها الرجال، أو يرفضها الرجال". انظر Susan K. Cornillon, "The Fiction of Fiction" in S. K. Cornillon (ed.), *Images of Women in Fiction, Feminist Prspectives*, Bowling Green, 1973, p. 127.

(١٨) Cf.. Mernissi, *Beyond the Veil*. pp. 59-67.

(١٩) على سبيل المثال، نعيمة فى *قنديل أم هاشم*. العاهرة فى *اللص والكلاب* (١٩٦٤) تسمى نور، لأنها هى الضوء الوحيد للخلاص فى حياة سعيد مهران. لكنه، لأنه روح ضائعة، يرفض حتى هذا الضوء.

(٢٠) من المهم ملاحظة، كما يقول العشماوى أبو زيد، أن تقديم نجيب محفوظ للمرأة ربما يكون الأكثر فهمًا من أى كاتب آخر فى العالم العربى. ورغم أنه يتوسع جدًا فى وصفه للنساء المقموعات من بين أفقر الطبقات الحضرية، فإنه يصف أيضًا نساء من كل طبقات المجتمع، ومن ضمنها الطبقات الوسطى والأرستقراطية، قارن: al-Ashmawi-Abouzeid, *La Femme*, p. 82

(٢١) *Middle East*, June 1979, pp. 67-8.

(٢٢) فى مقالها حول الأدب الفرانكفونى فى شمال أفريقيا، تكتب فلورا فان هاولنجن عن أن البطلات فى أدب الرجال يجعلونهم يصبون "إحباطهم على النساء الأوروبيات، اللاتى يصورن على قدر كبير من الشبق، بينما أمهاتهم وأخواتهم وزوجاتهم يصورن رموزًا لـ "الأرض" و"الكهف" و"البحر"... ورغم أنهم يعلنون اتهامهم للقمع (الجنسى) لنسائهم، فإنهم لا يقدمون منظورًا جديدًا إلا فى أقل وأضيق الحدود"، Flora van Houwelingen, "Arabic Literature in North Africa" in Schlipper, *Unheard Words*, p. 108.

(٢٣) al-Ashmawi-Abouzeid, *La Femme*, p. 71.

(٢٤) R. Alouche, "L'Image de la femme", p. 82.

(٢٥) Roger Allen, *The Arabic Novel. An Historical and Critical Introduction*, Syracuse, 1982, p. 117.

(٢٦) R. Alouche, "L'Image de la femme", pp. 83-4.

(٢٧) تكتب هدى شعراوى فى مذكراتها عن زواجها بتفاصيل دقيقة، مع تصوير جو الاستهلاك النفسى... الذى تعود وتحذفه. (Margot Badran (tr.), *Harem Years. The Memoirs of an Egyptian Feminist 1879-1924*, London, 1986).

(٢٨) Raymond Francis, *Aspects de la Litterature Arabe Contemporaine*, Beirut, 1963, p. 191.

(٢٩) Andrée Chédid, *Liban*, p. 155.

(٣٠) Fatma Moussa Mahmoud, *The Arabic Novel in Egypt 1914-1970*, Cairo, 1973, PP. 92-9.

(٣١) "الكاتبات العربيات اللاتى يجهرن رغم خطر النبذ، أو حتى النفى". عقاد *Veil of Shame*, p. 162.

(٣٢) زبيدة بشير، *الحنين*، تونس، ١٩٦٨، ص ٢١. ولم تعاقب لصراحتها كما حدث مع ليلى بعلبكى وآسيا جبار.

(٣٣) Jean Fontaine, 20 *Ans de Littérature Tunisienne 1956-1975*, Tunis, 1976, pp. 89-140. وتشير عقاد بتشاؤم إلى أن صرخة الحرية فى تونس لم تثمر. ("Women's Voices from the Maghreb 1945 to the Present." p. 31; cf., pp. 28-9.)

(٣٤) تقول نور سلمان، وهى كاتبة لبنانية وأستاذة للأنثروبولوجى فى الجامعة اللبنانية: "أعتقد أن أكثر من يستطيع التحدث عن مشاكل المرأة هى المــرأة". R. Alouche, "L'Image de la femme", p. 87.

(٣٥) قارن بمقالى نوال السعداوى: "ليس لها مكان فى الجنة" و"صديقتان"، كلاهمــا نــشر فــى المصور فى يناير ١٩٨٥، ولقيا نقدًا شديدًا من الإخوان المسلمين.

(٣٦) وهى تدعى أن النساء يجدن تجاربهن فى قصصها لأنها لا تخشى من التعبير عــن نفــسها (لقاء، لندن، ١٢ يونيو ١٩٨٤).

(٣٧) أليفة رفعت، من يكون *الرجل؟*، ١٩٨٢.

الفصل الخامس

المسئولية

نحن بحاجة للكُتَّاب القادرين على أن يُعيدوا إلى الكتابة تقليدها القوى: القيادة أثناء الأزمة؛ فمعظم التحديات الكبيرة فى التاريخ الإنسانى أنتجت كُتَّابًا عظماء اعترفوا بوجود مسئولية خاصة تجاه عصورهم، كُتَّابًا استطاعوا تحديد القضايا، وتمييز القيم محل المساءلة، وتحويل طبيعة التحدى إلى أعمال درامية... فالفن هو السبيل الأرقى لخلق تمويهات إبداعية - أحيانًا رائعة وأحيانًا مرعبة - تستطيع أن تخترق الوقائع الزائفة. الفن نظام للعيش مع ما لا يمكن التكهن به... والفنان... قد يجد نفسه يقوم بأشياء دون أن تكون لديه فكرة واضحة عن الهدف الذى يسير إليه... إن الوظيفة الرئيسية للكُتَّاب هى الحفر العميق فى عصورهم ذاتها، للبحث عن الأسباب الجذرية للأزمة، ومنحها وضوحًا باهرًا، وتوسيع آفاق عقول البشر، واستحضار طبيعة الإنسان العظيمة فى رد فعله على قضايا عظيمة،

(Norman Cousins, *Human Options*, pp. 179-90.)

مثل أدب الشعوب المستعمرة، احتلت الكتابات النسوية مساحة منفصلة لم تكن تعتبر جديرة بالاعتبار إلا عندما كانت تستخدم لغة المستعمر، لكنها بذلك كانت تفقد خصوصيتها. لكن الأدب النسوى ليس ذلك الذى يخص أناسًا تابعين. إن الثقافة النسوية لا يمكن أن تنزل إلى مرتبة الثقافة الفرعية، بل هى ثقافة أسمى. إنها جانب أو متمم لما كان يعتبر حتى وقت قريب الثقافة الكلية. فالنظرية الأدبية النقدية

النسوية، بوصفها كتابة وقراءة، لا تحل محل التعبير الذكورى، ولكنها بدلا من ذلك تمنحه كثافةً وعمقًا فى سياق كلى[١]؛ فالكتابة والقراءة النسوية تضيف بعدًا للمنتج الأدبى الذكورى؛ لأنهما يكشفان معنى فيما يدعوه شوالتر:

> سابقًا... مساحة فارغة. الحبكة التقليدية تتقلص، وتظهر حبكة أخرى، كانت عندئذ مغمورة فى ظلام الخلفية، تظهر واضحة فى ارتياح جرىء[٢].

الكتابة تحدد وتشكل وعى الفرد، لكنها أيضًا تحدد وتشكل الثقافة. ولا يستطيع القراء أن يظلوا محصنين ضد هذه العملية، فهم يتشكلون أيضًا. كتبت كارولين هايلبيرن أنه:

> بتفكيك الأدب والحياة، نصبح نحن أنفسنا روائيين، نصوغ من النصوص أدبًا وحيوات تركتها لنا نساء أخريات[٣].

ويمثل أدب طرفيات بيروت حافزًا على إضفاء طابع ميثولوجى على النصوص، ليجعل من نصوصهن نصوص القارئ، فقد عبرن عن أنفسهن بطرق جديدة وغير متوقعة. وتمتعن بحُرِّية وفرها لهن انهيار آليات القمع التقليدية. هذه الكتابات لا تقدم أيحاءات متواضعة، بل تشدد على أن الفرد يجب أن يكون واعيًا – ولكن بأى شىء؟ – واعيًا بالطبيعة الاستمرارية للحرب، واعيًا أيضًا بدور كل فرد فى هذا الاستمرار. كان على كل فرد أن يتفهم مسئوليته عن حرب تُشن فى كل ركن فى البلاد. ربما يتجاهل اللبنانيون العاديون هذه الحرب إذا لم يكونوا متورطين فيها بشكل مباشر، لكن الكُتَّاب لا يستطيعون.

ذلك أن الكُتَّاب لديهم مسئولية حيال عصرهم، وخاصة أولئك الذين يعيشون فى عصور بالغة الاضطراب. وفى لبنان، حيث القضايا غير واضحة والفوضى هى النظام الوحيد، فإن الكُتَّاب وحدهم هم الذين توفرت لهم فرصة – مهما كانت ضئيلة – لمنح الأسباب الجذرية لأزمتهم "وضوحًا باهرًا". كان كل كاتب يعالج الكلمة بطريقة مختلفة ولهدف مختلف، لكنهم جميعًا على علاقة خاصة بالكتابة المتعلقة بالحرب. هذه العلاقة ذات مسئولية تجاه لبنان، وتجاه الآخرين، وتجاه أنفسهم[٤].

الخاص يصبح عامًّا

كان بعض الكُتّاب يقيم نظامًا ومنطقًا، والبعض الآخر كان يلجأ إلى المحاكاة. البعض الأول كان لديه رسائل - مستترة بنجاح قل أو زاد - يريدون إذاعتها على الملأ. كان هدفهم الرئيسى فكريًّا: أن يقنعوا القراء، ومن ثم يرضونهم. أما الآخرون فكان لديهم خبرات يرغبون فى نقلها، وكان هدفهم الرئيسى عاطفيًّا: الوصول إلى القارئ، ثم استخلاص رد فعل منه من خلال وصوله إلى التعرُّف على الواقع.

ولقد صنف رولان بارت هاتين الفئتين من الأدباء إلى كُتّاب ومؤلفين. وفى العالم العربى، وخاصة منذ عام ١٩٤٨، كان الرجال كُتّابًا بشكل عام، فى حين أنه يمكن وصف النسوة بأنهن مؤلفات. ونظرة للتاريخ السياسى للشرق الأوسط العربى خلال النصف الأخير من القرن العشرين تكشف أن الأدب العربى، وخاصة ذلك الذى كتبه رجال، قد اكتسب عمقًا ومصداقية من خلال الالتزام. شحنت الأحداث السياسية، خاصة الحروب العربية الإسرائيلية، قسمًا كبيرًا من الأدب، وأجبرت الكُتّاب فى العالم العربى على مواجهة أنفسهم، وعلى أن يدركوا - وفق تعبير إلياس خورى - علاقتهم الخاصة بفلسطين التى لم تكن بلدًا معينًا ولا قضية سياسية فحسب، ولكن أيضًا:

> حالة إنسانية. كل عربى هو فلسطينى. كل فقير يحمل بندقية هو فلسطينى. فلسطين حالتنا جميعًا(٥).

فى أعقاب استقلال كل البلدان العربية تقريبًا من الاستعمار، شحنت السياسة الدولية طاقة أدبية بلغت ذروتها بعد كارثة عام ١٩٦٧. وأصبح النموذج السائد هو نوع من الأدب اليائس الذى يعتمد على البحث عن الوجود، والغضب. وكان هناك عدد قليل من الكُتّاب الذين استطاعوا أن يطرحوا مشروعًا جديدًا دون أن تكون فلسطين فى أفق أفكارهم. لكن هذا الأفق، الذى أعطى مجالاً واعتبارًا، كان أيضًا يمثل حدًّا، قيدًا. لقد فرض رسالة.

ولأن القضية الفلسطينية هى قضية عربية أساسية، فقد كان هناك تقليد أدبى جديد يتشكل. وكان تقليدًا لم يستثن فى جوهره النساء، ولكنه جعل شمولهن متوقفًا على التمسك بالقواعد: الرسالة قبل أى شيء آخر. وقد كانت هناك بعض النساء موضع ترحيب (فدوى طوقان وسلمى الخضرا الجيوسى وغادة السمان)؛ لأن السياسة الدولية هى التى شكلت لغتهن. وكانت هناك أخريات لم يلقين الترحيب (ليلى بعلبكى وسميرة المانع وأليفة رفعت) اللواتى كتبن؛ لأنهن كن يملكن تجارب احتجن أن يتقاسمنها وملاحظات حول حالاتهن الخاصة أردن أن يوردنها، ولم يتم تقييم هذه التجارب فى أى صورة وهو ما يضطر القارئ إلى الغوص فى أعماق اللغة بحثا عن فحواها الحقيقى – أى السياسى.

وسجلت معظم الكتابات النسوية التى حصرت نفسها فى المجال الخاص وعيا بأن القدرة على القول هى فى بعض الأحيان فى مثل أهمية ما يُقال وشخصية القائل. ولقد كتبت هؤلاء النساء انطلاقًا من فرضية، لا يُصرح بها، بأن تجربتهن عامة. لم يكن همهن كسب القبول فى منطقة خاضعة لسيطرة الذكور، وإنما مجرد تسجيل صوت. ونادرًا ما كانت تسمع هذه الأصوات فيما كان يطلق عليه الميدان العام، فقد اعتُبر إنتاجهن لا علاقة له بالواقع؛ إذ كيف يمكن أن يصبح التعبير عن تجربة خاصة مقبولاً خارج حدوده المباشرة؟ وكيف يمكن التوفيق بين ما يبدو أنهما مجالان كل منهما منفصل عن الآخر، بين ما هو خاص وما هو عام، بين الذات والآخر؟ كان ينبغى الاعتراض على الحدود، وإظهارها مائعة ومراوغة، ولم يكن تحقيق إعادة التقييم الجذرية هذه وبناء نظام اجتماعى وأدبى ليتم فى صورة عفوية. لقد كان عنفًا ارتكب ضد معتقدات وافتراضات جوهرية.

لقد وفرت الحرب اللبنانية السياق. وكان العنف، فى هذه الحالة، يمثل خسارة شاملة للسلطة، لكنه أيضًا قوض الانقسام إلى الخاص والعام، وكشف أن الخاص يمكن أن يكون عامًّا، وأن الشخصى يمكن أن يكون كليًّا، وأصبح المجال الخاص هو مجال كل شخص، وقد تمثل أدبيًّا فى جهد جماعى للتعبير عن، وبالتالى فهم، عهد الجنون.

كان الإقصاء الأدبى للنساء فى لبنان لصالحهن؛ فقد كن متحررات من الوعى الذاتى الآتى من صلب الالتزام بالقضايا. فأصبح من الممكن لهن الاستجابة الحرة المنفتحة لتجاربهن التى كانت أيضًا تجارب كل شخص آخر طالما أن الحرب لم تكن محصورة فى الوكالات الحكومية أو المكاتب أو مقاهى الأرصفة. وكان فى إمكان النسوة أن يؤرخن بتسلسل زمنى أوديسا كل فرد عبر متاهة من الفساد والوحشية دون يشعرن بأنهن مجبرات على اصطناع منطق لسياق المعاناة اليومية. قدمت ديزى الأمير لروايتها ***فى دوامة الحب والكراهية***، وهو أول عمل لها عن الحرب، باعتذار يلخص طريقة تناول طرفيات بيروت:

> هذه القصص لا تتحدث عن كل ما حدث فى لبنان. هى ليست حرب لبنان الأهلية ولا خرابه ولا قضاياه ولا تياراته السياسية ولا المؤامرات الدولية التى دمرته.
>
> كل ذلك قاله كثيرون، وسيقوله كثيرون. وستبقى دائمًا خيوط لم يتحدث ولن يتحدث عنها أحد.
>
> ولكن ناحية أخرى أراها مهمة. قد تبدو صغيرة ولكنها بالنسبة لى كبيرة، هائلة، عميقة، مفجعة، فتشت عنها وحاولت الكتابة حولها.
>
> هذه الحقيقة الصغيرة الكبيرة هى إنسانية الإنسان.
>
> فى كل ما حدث هنا، أين هو الإنسان فى هذا الخضم من القتال السياسى الحربى العسكرى الدولى البشرى؟[٦]

الإنسانية ودور الفرد فى الحفاظ عليها، هذه قضايا تهيمن على كتابات طرفيات بيروت. شعب بأكمله كان يتم تدميره، أو كان يدمر نفسه، وكانت هناك حاجة لمعرفة من كان المسئول.

ما المسئولية؟ هل هى افتراض اللوم؟ أم رفضه؟ أم هى فعل يرتبط باهتمام المرء بالآخرين؟ أو بنفسه؟ هل يعبر النساء والرجال عن المسئولية بطرق مختلفة؟

تحاول كارول جيليجان، فى كتابها المثير للجدل ***بصوت مختلف*** (*In a different Voice,* 1982) أن تجيب على بعض هذه الأسئلة، وتصوغ جيليجان رأى شودورف بأن الأطفال ذكورًا وإناثًا يدخلون مرحلة البلوغ بطريقة مختلفة تمامًا(٧)؛ فالأولاد عند البلوغ يميزون السمات الأنثوية للأنثى باعتبارها موضوعًا لرغباتهم الجنسية، فيعانون من ألم الانفصال، ومن ثم يدركون وضعهم كأفراد منفصلين. أما الفتاة فلا تمر بمثل هذه الصدمة طالما - كما هو مفترض - أن السمات أنثوية، كما أن الحميمية لا تمثل تهديدًا لها، بل إنها تسعى إليها حتى النهاية. ولأنه يكون قد تعلم فصل نفسه مبكرًا، فإن أول ولاء ومسئولية للولد يكون:

> لنفسه... ثم يدرس مدى مسئوليته تجاه الآخرين أيضًا... ويسعى للبحث عن قواعد للحد من التدخل وبالتالى التقليل من الأذى. المسئولية فى تركيبته تتصل بمحدودية الفعل... وبالنسبة لها فإن المسئولية تعنى الاستجابة، وهى توسيع للفعل وليس تقييدًا له. وهكذا فإنها تدل ضمنًا على فعل نابع من الاهتمام أكثر مما تدل على كبح للعدوان(٨).

وبتعبير آخر، فإن المسئولية بالنسبة للرجال تعنى عادة أقل ما يمكن من العمل حتى لا يتجاوز حدود شخص آخر، وبالنسبة للمرأة فإنها تتضمن فعلاً تقوم فيه بما يتوقعه الآخرون. وبالرغم من أن المسئولية فى كلتا الحالتين تتطلب عدم إيذاء الآخرين، فإنها بالنسبة للرجل تتحقق من خلال تجنب الفعل، أى تأجيل رد الفعل العدوانى، أما بالنسبة للمرأة فإن المسئولية تتحقق من خلال اختيار الفعل، أى المبادرة بالاستجابة لاحتياجات الآخرين.

كتابات ذكورية عن الحرب الأهلية

فى إطار هاتين الفكرتين المتعارضتين عن المسئولية تحديدًا يمكن تحديد الفرق الرئيسى بين الكتابات الذكورية والنسوية عن هذه الحرب. الرجال يكتبون

عن قضايا، عن السياسة كما لو كانت هى الحرب. أما النساء فقد يتعاملن أيضًا مع السياسة والدين، وهى المادة التى يبدو أن هذه الحرب الطائفية صنعت منها، لكنهن يفكرن فيها بوصفها جانبًا واحدًا من كل معقد. وتعد رواية عقاد ***المستبعدة*** (*L'Exisée*، ١٩٨٢) مثالاً مناسبًا هنا. فبطلة الرواية نشأت مسيحية، ولكنها مشبعة بالاحتقار لتلك القيم. وبالوقوف ضد تحريمات أبيها، تزوجت مسلمًا وتبعته إلى موطنه (وهو مولد من أصل سوداني – إماراتى). ولكن الليبرالى الذى عرفته فى بيروت تحول ليصبح أصوليًا متطرفًا (ص١١١). وتنتظر طويلاً حتى تصبح لديها ابنة، وتصبح هذه الابنة مهدده بالختان. فتهرب، وتعطى ابنتها لأحد معارفها، ثم تقتل نفسها، منسحقة أمام شرور الديانات[٩].

يركز الكُتَّاب الذكور على أسباب منفردة للحرب، مثل السياسة، أو الدين، أو الاقتصاد. وبالرغم من أن رواية توفيق عواد ***طواحين بيروت*** (١٩٧٥) كُتبت قبل الحرب، فإنها تتنبأ بحالة أدب الذكور الذى سوف يكتب نتيجة لهذه الحرب. يتم تعريف بطلة الرواية منذ البداية بأنها امرأة شيعية فقيرة من الجنوب. وتميمة، مثل كثير من البطلات الأخريات فى الأدب اللبنانى خاصة ذلك الذى تكتبه النساء، تتمكن بذكائها من تغيير مصيرها، فتذهب إلى الجامعة الأمريكية فى بيروت للدراسة. ويبدو من المحتم (مع أنه ليس حتميًا جدًا فى الأدب النسائى!) أن تتورط فى السياسة. وفى إحدى المظاهرات ينقذها طالب مارونى. ويقع الطالب فى حبها، ولكنها بدورها تقع فى حب صحفى ثورى بارز. وهو يدعو إلى الشهادة والخلود البطولى، وهى مصائر جعلتها هذه الحالة ممكنة؛ فكل شخص منغمس فى قضية يعى جيدًا الثورة ضد العدو الرأسمالى. ولا يستطيع أحد، ولا حتى أولئك الذين يعيشون على هامش عقدة الرواية، أن يهرب من شباك السياسة الراديكالية.

لم يكتب عواد شيئًا منذ ***طواحين بيروت***. وقد قال أنه عندما تكبر الحرب بما يكفى لأن تكتب فإنها سوف تنتج ملحمة كبرى، لوحة مكتملة التفاصيل[١٠].

لكن تلك السلسلة من الصور الأدبية التى التقطت تحت جلد الحرب هى التى تقبض، ليس على رعب اللحظة، وإنما على رد الفعل المستمر على الرعب المتكرر دومًا. فأى ملحمة بطولية سوف تكون كذبة مضاعفة: فهى تتطلب بؤرة

رئيسية تبدو أمامها كافة الموضوعات "الصغيرة" أقل شأنًا وأقل أهمية، وفى الوقت نفسه، فإنها سوف ترسم حدود الشخصيات آسرة للخيال، بسبب ما تمثله وليس بسبب ما هى عليه. فالملحمة، باستعادتها لذكريات الفوضى، وبتجاهلها للاضطراب، سوف تقيم نظامًا: بنسيانها المركزية الذاتية المفرطة والعشوائية اليومية، فإنها سوف تخترع ولاء ومعنى.

فى عام ١٩٧٧، نشر إلياس خورى روايته ***الجبل الصغير***، وهو اسم تعرف به منطقة الأشرفية، جزء من الشطر الشرقى المسيحى من بيروت. وتتخذ القصة شكل حكاية شعبية تكثر فيها اللازمات المتكررة، مثل: "يسمونه الجبل الصغير. كنا نعرف أنه ليس جبلاً وكنا نسميه "الجبل الصغير" (ص١٠و٢٢و٢٣). كذلك التكرار الحرفى مثل مشهد البحث عن "ناصر والشيوعية الدولية بين أوراق الراوى وكتبه".

الالتزام، هو الدافع الأسطورى لإلياس خورى، وذلك على الرغم من أنه كان قد أعلنعأعال سعيه لنشر الأيديولوجيا بين الشباب الذين شكلهم "العصر المادى الحاضر" (ص٤٤). وتوضح الرواية حكايات تاريخية حول كيف أدخل المسيحيون الصناعة والرأسمالية إلى الجبل الصغير، موطن أعداء الفلسطينيين. وقبل وقت طويل كان الجبل الصغير مكانا مسالمًا ونزيهًا. ثم وصل بعض رجال العصابات. وفى أحد الأيام كان اللصوص يحاولون الهرب بصيد ضخم، والأهالى يطاردونهم. وحين يشعر اللصوص باقتراب مهاجميهم يتركون المال ويهربون، فيتوقف الناس عن تعقبهم وينتقطون المال وينسون المجرمين. لكن "منذ بدأ هذا النوع الجديد من السرقة، بدأت عملية انحدار الناس" (ص.١٦).

المسيحيون، وخاصة المارونيون، متعطشون لسفك الدماء، أما الفلسطينيون وحلفاؤهم فليسوا كذلك. ويغزو بعض رجال العصابات ديرًا كان فيه قسيسان يرتعدان خوفًا. كان القسيسان وهما رجلان فرنسيان داعران يطلبان جبنة فرنسية مع النبيذ الفرنسى الذى زودهما به رجال العصابات - كانا قد جاءا إلى لبنان بعد الحرب العالمية الأولى. وقد أوحيا بأنهما جلبا معهما إلى لبنان "بلاد لامارتين"، مهمتهما الحضارية (ص٤٠ و٤٣). وقد قصد بهذين القسيسين الشرهين اللذين يسيل مخاطهما تمثيل الثقافة الفرنسية التى تبناها المسيحيون اللبنانيون، وخاصة

المارونيين، بشغف. وبرفضهم تراثهم الخاص، فقد تركوا مساحة خالية يمكن للمستعمرين أن يملأوها بروحانيتهم ويتملكوها بسبب حضارتهم: "نحن أمة بلا حضارة" (ص١٢٢، ١٥٨-١٥٩). ومرة تلو المرة، يسأل القسيسان أعداءهما المتعاطفين لماذ لم يفعلوا ما قد يفعله الكتائبيون. وكانت الإجابة: "الحرب شيء وقتلكما شيء آخر" (ص٤٦).

إن التقسيم الثنائى الحاد الذى يقدمه إلياس خورى للقضايا والأحزاب هو نتيجة الاعتقاد بأن هذه الحرب كانت ثورة، لها أيديولوجيا، والأيديولوجية هى مبرر استمرارها:

> لا يمكن أن يلائمنا إلا السجن... حسن! الثورة تبدأ فى السجن... العدو يتقدم. يحاول التقدم، لكننا نقف على القمة مثل الآلهة. لا نتزحزح. نتقدم ببطء... ونحن لا نزال كذلك. نعود إلى الذكريات نروى حكاية السجن! (ص٩١-٩٦).

حين يقدم خورى تكهنه الكئيب بأن هذه الحرب قد تكون مقدمة لحروب أخرى، يشعر القارئ بالأمل فى أن هذا الاحتمال سيتحقق لأن هذه الحرب أصبحت "حربًا عادلة"، وأنها يجب أن تخاض حتى ينتصر "الحق": "إذا لم نمت نستطيع أن نقيم حروبًا أخرى، وربما تكون أفضل من هذه الحرب". هذه الحرب جيدة، ولكن قد تكون هناك حروب أفضل (ص١٥٤).

الثورة الدائمة ضرورية لتدمير بيروت... عاهرة الغرب والرأسمالية، رمز الفساد. لكن الشر ضرب بجذوره بحيث يحتاج جهدًا كبيرًا لاجتثاثه. وبعد أن ظن بطل الرواية أن بيروت قد دمرت، أدرك أن التدمير كان سطحيًا: "وإن القضية قد تحتاج إلى حروب جديدة" (ص١٦٤-١٦٩). المهم هو البقاء [على قيد الحياة]، ولكن البقاء لم يكن إيجابيًا، لبناء مجتمع جديد، مثلاً، بل سلبيًا، لضمان الدمار الكلى للمدينة. فما كان "جوهريًا هو أنه ستكون هناك مرة مقبلة" حتى "يصبح الفقراء أسيادًا. والأسياد القدماء يبقون أسيادًا لكن دون خدم". ولكن إلياس خورى سرعان ما يخفف هذا السيناريو المتفائل مصرحًا بأنه: "ليس المهم أن ننتصر، المهم شيء

آخر، المهم هو أن نعيش الحياة كما هي. نقاتل! ونموت على قمة الجبل"(ص٤٩). وبالرغم من أن هدف الحرب/ الثورة هو الاشتراكية، فإن هذا الهدف على الأقل في الوقت الحاضر غير ممكن التحقيق. ومن هنا تأتي مقولة خوري المتحدية: "هذه الحرب لن تنتهي" (ص٥٥).

ويتهم خوري الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية بالإخفاق في فهم العلاقة بين الدين والدولة، وبذلك تصبح غطاء "للشيوعية والإلحاد"(ص٤٢). كل دين، وخصوصًا ذلك الذي يعتنقه العدو، لابد أن يكون قناعًا لأهداف سياسية؛ فهو يتغاضى عن رأسمالية عسكرية تستهدف الضعيف والفقير: "القصف لا يصيب إلا بيوت الفقراء"(ص٧٢)

غير أن الحروب التي يشنها السياسيون ملتفة بعباءة التبرير الديني هي حروب فوضوية. المطلوب هو الحرب النقية، الثورة المؤسسة داخل نظام (ص٧٦). لقد طال انتظار هذه الحرب/الثورة لمدة ٣٠٠عام (ص٨٠). ألم يكن القرن السابع عشر بداية انحطاط السيادة الإسلامية على العالم وصعود الغرب من خلال الثورات العلمية والصناعية والديمقراطية؟ لقد كانت هذه الثورات هي التي فرخت القيم الفاسدة التي تبناها اللبنانيون المسيحيون وخاصة المارونيين. أما أولئك الذين يحاربونهم فيعلمون أنهم يحملون عبء ثورة حقيقية. وعلى المستوى السامي، فهم آلهة، وعلى المستوى الدنيوي فإنهم أبطال/ فدائيون (ص٩٥، ٦١).

وبتعبير آخر: كانت الحرب الأهلية هي نهضة المضطهدين ضد قامعيهم، الجنوب ضد الشمال. كانت تجسيدًا محليًا لثورة تروتسكي الدائمة. الدين والسياسة والتلوينات الطائفية والانفلات الجنوني للعواطف الذي لا يمكن كبحه إلا بمصلحة فردية، كل ذلك يمكن أن يجد نظامًا في حرب نقية، ثورة عالمية اختارت لبنان أرضية تحتضنها وتنميها. ولبنان هو النموذج الأمثل؛ لأن فيه العديد من القوى المتعارضة، ومن الممكن الحفاظ على ثورة دائمة دون قيد، واتخاذ العديد من المظاهر المميزة. فالفلسطينيون وحلفاؤهم هم الأبطال، أبطال الثورة، أليسوا هم، من دون الناس جميعًا، الأكثر تعرضًا للاضطهاد؟ ربما، لكنهم أيضًا الحراس الرمزيون والمخلدون للخرافة الذكورية الخاصة بالحرب.

وكاتب آخر، هو حليم بركات، يرى أن الحرب اللبنانية تملك اتجاهات ثورية غالبة. في روايته *الرحيل بين القوس والوتر*، يكتب حليم بركات:

> الزمن حرب. حروب الشعوب للخروج من الجحيم الذى وضعها فيه الطغاة ولا تنتهي. الحرب حب. الحب حرب. المرأة حرب. (ص١٧٦)

نائل شاب عراقي ثوري، جاء إلى لبنان للعمل مع حركة ثورية سرية. قاتل في بيروت في الجبل وفي الجنوب (ص٣٦). كما جرب حظه مع الفلسطينيين الذين كانت له فيهم آمال عظيمة، آمال ترجمت آنذاك إلى آمال للعرب كطليعة لهجوم الجنوب ضد الشمال (ص١٣٦). وعند الإشارة إلى صديق ثوري يقول نائل إنه:

> يرى الحضارة الغربية حضارة استعمارية تخنق العالم. ويرى حضارة مجتمعه حضارة سلفية تغتال الإبداع وتمنع التكون وتمجد الفقر وتسحق الكبرياء وتحول الإنسان إلى سجادة صلاة للملوك والسلاطين والقضاة والتجار (ص١٣٤).

ولكن حليم بركات، بعكس إلياس خوري، لا يعتبر أن للحرب توتراتها ودوافعها الضمنية التي يمكن أن يتفهمها فقط أولئك الذين حققت الحرب طموحاتهم الشمولية؛ فهو يميز وجود عناصر فردية ثورية، ولكن ضمن إطار فوضوي. ويبدو هذا أكثر وضوحًا لدى مقارنة الحرب بقصة من "ألف ليلة وليلة". يدخل صياد أحد الكهوف، فيجد فيه فجوة مليئة بالعسل، فيجمع بعضًا من هذا العسل ويأخذه إلى المدينة حيث يبيعه لأحد التجار. وفيما كان يخرج العسل يسقط بعضا منه على الأرض. فتحط ذبابة على العسل، ويحط طير على الذبابة، فتثب قطة التاجر على الطير، ويثب كلب الصياد على القطة، فيهاجم التاجر الكلب، ويهاجم الصياد التاجر. والصياد والتاجر لكل منهما قرية، وتسمع كل قرية بالحادثة فتقتتلان وتقتتلان حتى تقتل منهم أعداد لا تحصى. (ص٢٧٥)

الحرب ثورة لا يرتقي المدافعون عنها دائمًا إلى مستوى التحدي. وفقط حيث استنفذ الهادي أخيرًا، في *الرحيل*، جميع الاحتمالات الودية التي وفرتها له

مجموعة من أصدقائه فى مصر تغيرت أولوياته، وأصبح مستعدًا للعودة إلى لبنان ليكتشف السبب الحقيقى الذى اندلعت من أجله الحرب (ص٢٨٢). ويسخر بركات من نائل، الثورى الميال إلى الغزل، الذى كان شديد الاهتمام بالانطباع الذى يمكن أن يتركه موته المحتمل على أصدقائه، وخاصة على زوجته، التى كانت دائمًا تعتبر نشاطاته السياسية طفولية. وبعد معركة بطولية، كان سيكره أن يعرف أنه مات فى فراش عشيقته (ص٣٣٥).

قد تكون الحرب تعبيرًا عن ثورة، لكن هناك قليلاً من القادة، إذا وجدوا، يستطيعون حمل الراية والهجوم على العدو.

كما ترى رواية اندريه بيركوف ***حرب الآخرين*** (*La Guerre des Autres*، ١٩٧٧) الحرب الأهلية اللبنانية ثورة، لكنها ثورة بوصفها صراعًا مخادعًا للذات يبالغ فى تصويره المثقفون حول العالم. ترسم هذه الرواية الحرب الأهلية بوصفها حربًا عالمية، ثورة عالمية، وبالأخص، فوضى عالمية. تصف الرواية حياة إريك لينتيه، وهو يهودى عربى فرنسى، فى باريس وبيروت خلال المراحل الأولى للحرب. ومنذ الصفحة الأولى يعلن إريك فى صورة درامية "هاهى الحرب الثالثة [العالمية، كما يفترض] قد بدأت. أستطيع أن ألعب دور الإله، لأننى الوحيد الذى بقى حيًا..."[١١].

لقد سبق نمو إريك حماسه الثورى، وما الرواية سوى تذييل لثورات الآخرين الضالة. (مثلاً، ص٢٥) وفؤاد على سبيل المثال:

> ملتزم تمامًا: هذا طيب للغاية، أنت يسارى، طبعًا. مزيد من الشمبانيا؟ أن تبلغ العشرين دون أن تكون شيوعيًا معناه أنك بلا قلب، وأن تبقى كذلك حتى الأربعين فأنت بلا عقل، ها ها ها (ص٢٩).

وتسخر امرأة باريسية من صديقها:

> فى أربع جمل وثلاثة أقداح من القهوة فسر التاريخ، مصيره وتعرجاته... قضينا ثلاثة أشهر ونحن نلعب

السيد المتشدق والتلميذ العبد... تحـدث عـن صـراع الطبقات والسعادة، والأفكار الجديدة وأنا طرحت أسئلة (١-٦٠، ٦٩-٧٥).

لم ينج أحد، وخاصة "صالون ٦٨" الذى عاش "لمدة شهرين فى فنادق فخمة فى هافانا قضى فيها عطلات "حمراء" رائعـة (ص٧٣)، ويوجـه سـؤال لأحـد الثوريين: "كيف وأنت أحد منظرى الصراع حتى الموت ضد العدو الطبقى تمضى عطلاتك بجانب حمام سباحة قرب سانت بول دى فنس؟" فيجيب "إن الثورة الحقيقية ستكتمل تحديدًا عندما يشيد كل مواطن حمام سباحته الخاص"، وكان استدراك إريك "التفكير يسارًا، والعيش يمينًا" (ص٨١).

الثورة المثالية تفوق إمكانات مثل هؤلاء الأفراد. إن ثوراتهم المزعومة هى حروب شوارع، وما الحرب اللبنانية سوى صورة مصغرة لمثل هذه الثورة. إنهـا أداة لتحقيق مطامع خارجية، ومثل هذه الثورات إنما تتسبب فى مزيد من الاستغلال للمضطهدين الذين يخدعون أنفسهم بأن سيطرتهم محكمة:

المسئولون حقًا عن هذه القذارة التى اعتبرهـا بعـض المتخلفين من تجار الكلمة ثـورة... هـم الـصينيون، والعرب، والكوبيون، والصهاينة، الكيه. جـى. بـى.، والسى. آى. إيه، والبلجيكيون، والسويـسريون، كلهـم اتحدوا لتدمير مصير بلادنا الخالد. (ص١٢١)

الفرد فى هذه الحرب عاجز، مضطهد ولا مجـال أمامـه لادعـاء تَـولِّى المسئولية، طالما أن هذه الحرب هى مجرد جزء من فوضى عالمية وهى العنصر المثير للشفقة فى ثورة فاشلة:

شمس مسلمة وسماء مسيحية، بحـر مـسلم ورمـال مسيحية، دم مسلم وبشرة مسيحية، أسنان مسلمة وألسنة مسيحية، أجساد مقطعة، مشوهة، مقطوعة الـرؤوس، معذبة، أجساد ماى لاى وأوشفيتز، ما حدث فى سيبيريا

وبابى يار وظفار وتشيلى(*). أجساد فى كل مكان.
(ص١٦٦)

كتابات على درج ملوث بالبراز والبول، تقول: "كتيبة كاسترو مرت من هنا" و"مجموعة جيفارا كانت هنا" (ص١٧٤).

ومثل خورى، يرى بيركوف الدين قناعًا لتطلعات سياسية.

ما أشد التباين بين هذه الرواية وروايتى خورى وبركات، ولكن بيركوف أيضا يتناول الحرب بعبارات الثورة، الثورة السلبية. وهو يقول إن الثورات كافة كانت زائفة، ومعظمها أخفق وفشل، وإن لبنان ليس أكثر من تتويج لكل هذا الزيف والإخفاق. هذه الرواية، بعكس أعمال طرفيات بيروت، لا تحاول أن تفهم لبنان على أنه شئ خارج السياق الطبيعى للنزاع والعنف المنظمين. ومثل أعمال غيره من الكتّاب الذكور فإنه يختزل لبنان إلى نموذج. ورغم أن النتائج أكثر إقناعًا، فإن الدوافع هى نفسها. فالحرب هى شأن الآخرين، الآخرين المضللين. ومن ثم، فإن إريك لاتتيه يغادر بيروت ليلقى حتفه عند محور المتحف، على الخط الأخضر الذى يقسم شرق بيروت عن غربها.

فى مقدمة رواية غالب حمزة أبو الفرج، ***واحترقت بيروت*** (١٩٨٣)، يقول بكرى شيخ أمين إن الرواية تتقصى مختلف الجماعات الدينية والسياسية التى اشتركت فى الحرب، وهى تتناول أيضًا الفلسطينيين، الذين يشار إليهم بوصفهم ضيوف الشعب اللبنانى. وفى النهاية يكتب أمين:

(*) ماى لاى (May lai): قرية فيتنامية اشتهرت بسبب المذبحة التى ارتكبها الجنود الأمريكيون فى ١٦ مارس ١٩٦٨؛ حيث اجتاحت فرقة أمريكية هذه القرية وقتلت ٥٠٠ من سكانها العزل، وانتشرت أنباء الفضيحة فحوكم قائد هذه الفرقة وحكم عليه بالسجن مدى الحياة فى ١٩٧١، ولكن الحكم تم تعديله بعد قليل وأفرج عنه فى ١٩٧٥. أوشفيتز (Auschwitz): يطلق هذا الاسم على معسكرات التجميع الألمانية لليهود، والتى تعتبر جزءا أساسيًا من الهولوكوست، وقتل فيها مئات الآلاف من اليهود على أيدى النازيين. بابى يار (Babi Yar): مذبحة ارتكبها الألمان فى روسيا بالقرب من كييف فى عام ١٩٤١، قتل فيها ما يقرب من مائة ألف يهودى، ولمداراة المذبحة، كلف الألمان عددًا كبيرا من المساجين (٣٢٧ سجينًا منهم ١٠٠ من اليهود) بإزالة الآثار، ولكنهم حاولوا الهرب، ولم ينجح فى الهروب سوى ١٥. (المراجعة)

وأبرز المؤلف بصراحته المعهودة دور الاستعمار وربيبته إسرائيل فى هذه الأحداث. (ص٥)

تحاول هذه الرواية استعادة "الوضع" السابق وإعادة تصويره على شكل حرب عادلة. لقد كان الأمر دومًا هو التضاد بين الإمبريالية (ممثلة فى إسرائيل) والعرب (ممثلين بالفلسطينيين) (ص٦).

هذه الرواية مقالة طوباوية، تتجاهل عمدًا حقائق الحرب. فبيروت امرأة جميلة عمرها ١٠٠٠ عام، وهذه أداة استخدمت لتقديم شخصيات سياسية ومواقف وفروض شخصية. الحل للحرب، وهى التكملة المنطقية للحروب العربية الإسرائيلية، هو أن يتحدث اللبنانيون بصراحة وانفتاح مع بعضهم البعض ثم مع الفلسطينيين. وحين تترسخ هذه الثقة يمكن للبنان أن يشفى من عقمه الذى حال حتى الآن دون ولادة زعيم يستطيع أن يوحد الجمهورية الهشة (ص٤٢-٤٣). ولكن كيف للبنان أن يعيش مع عدويه التوأمين: الصهيونية والشيوعية الدولية؟ (الصفحات ٥٢-٦٠، ٩١، ٩٦، ١٢٨) "يجب التفكير فى تأسيس المجتمع المثالى على الأرض اللبنانية!" (ص٨٣). الدولة الصهيونية مسئولة. اللبنانيون والفلسطينيون شعبان طيبان يستطيعان العيش سويًا فى انسجام تام. فبيروت:

> عرفت من خلالها من الذى يحبها ومن يكرهها. وهى اليوم قادرة على حب من كرهوها وتكريس كل شبر من أرضها لأولئك الذين أحبوها... لقد امتحن الله قدرات هذا الشعب وتحقق من إيمان الأكثرية الصامتة التى تعيش على أرضه وتحت سمائه، وهى اليوم تريد من هذه الأكثرية الصامتة أن يعلو صوتها ويرتفع.

وبعد أن تعلمت الكثير، تستطيع بيروت فى النهاية أن تطلب من الله أن يغفر للبنانيين: فهم لم يكونوا يعرفون ما كانوا يفعلون: لم يميزوا، ويركزوا على العدو الذى كان خارج مجتمعهم وليس فى داخله. (ص١٣١-١٣٣)

كانت الحرب ثورة من نوع ما: كانت معارضة لقوى معروفة، كانت محاولة للتعرف على عدو من شأن هزيمته أن تشير إلى بداية عصر جديد. وفى

مجموعته القصصية التى حملت عنوان *الحرب* الصادرة عام ١٩٧٩، يرى خضر نبوه البطولة فى شاب فقد ساقه، مشوش الذهن تجاه الحرب، ويحاول أن يحدد المسئولية والذنب.

فى هذا اليقين الضمنى حول مسئولية الآخر وجرمه يكمن شعور الكاتب بالأمان. إن ما يهم هو الشجاعة والبطولة، فالشاب مبتور الساق مقاتل نبيل، يوبخ نفسه على إقحام الشفقة على الذات فى وقت يعانى فيه الآخرون أكثر منه بكثير. ينبغى أن يكون مستعدا للقتال ثانية، ولكن عليه فى الوقت نفسه أن ينسى الحرب - تحمل واحدة من القصص عنوان "قل للأولاد أن ينسوا الحرب".

قاتل أو انس، ولكن كيف تنسى عندما يكون العنف متواصلاً، وإذا ما "استمرت الكارثة لشهر آخر فإن الناس سوف يبدأون فى أكل بعضهم بعضًا؟ هذا إذا عاش شخص هذه المدة؟" وهو لا يشرح كيف يعيش الناس، وبدلاً من ذلك فإنه يمسك بلحظات اليأس بطريقة يضيع بها شعورهم بالتبلد. أما الخيال واليأس فإنهما يصاغان فى بوتقة رفض عنيد لمواجهة حقيقة الحرب كعملية وتأثيرها الشامل.(ص٦٣-٦٧).

وفى "العوضيون لم يدمروا بيروت" يواصل شخص سكير إصراره على أنه ليس هو من دمر بيروت. وعلى العكس، فإنه جرب معها "اندماجًا وتنيًّا" فى ذروة النشوة. ويرمز السكير لحالة فقدان الحس التى يعانى منها كل من عاش الحرب؛ فهو يرفض المسئولية ويتبجح بتطلعاته الشخصية للمدينة. لقد دمر نفسه لكى..

يصبح نهرًا... نهرًا يغسل أولئك الذين دمروا بيروت
وأولئك الذين شاهدوا دمارها (ص١٩).

وفى رواية *المظلة والملك وهاجس الموت* (١٩٨٠) يعول يوسف حبشى الأشقر على الأسباب، أو الافتقار إلى الأسباب، الكامنة وراء "الوضع". وتتردد باستمرار، على مدى ٢١٨ صفحة هى صفحات الرواية، كلمات "الحرب"، "الرصاص"، "الانفجارات" و"الهروب". وبمجاورته المستمرة بين "الحرب" و"الهروب"، فإن الأشقر يركز على فكرة أن الهروب إلى العنف المتقطع، هو الحرب. إن الحرب هى مجموع حالات تفجر العنف. وحين لا يكون ثمة عنف

فليس هناك حرب. ولا يستطيع الأشقر أن يرى "طبيعية الحرب" بوصفها وجودًا "في الحرب". وحين ينتهي العنف فإنه يرتاح؛ لأن الحرب انتهت، ليصدم مجددا "بعودة" ما كان هناك دومًا. من المسئول؟ من العدو؟ لقد عرف أن "المتحاربون ليسوا هم الأعداء الحقيقيين. العدو الحقيقي لم يحارب بعد" (ص٥١)، لقد كان هناك عدو بانتظار التعرف عليه.

من المثير أن نلاحظ أن النساء المتتبعات لعملية الحرب يستخدمن الفعل المضارع أكثر من الكُتّاب الذكور. والواقع أن يوسف حبشي الأشقر يستخدم الماضي التام حتى وهو يشير إلى المستقبل. فليس هناك مستقبل يمكن تصوره إلا وهو نتيجة سلبية للحاضر/الماضي. إن خطابه الخاص لا يتسع للتغيير؛ لأن كل شيء متجذر في الماضي. ولكن هنا تحديدًا يمكن أن يحدث تغيير؛ فالماضي يخضع للحاضر، وهو في حركة دائمة. وطالما كان في استطاعة الكاتب أن يرى التغيير معكوسًا – "المستقبل لم يتغير" – فإن الأمل ضئيل في إعادة تشكيل المستقبل.

وترى رواية إلياس خوري الثانية *أبواب المدينة* (١٩٨١)، الفرد المشوش العاجز. إنها قصة رجل يحاول الحصول على إذن لدخول مدينة. والرواية أرقى في طريقة البناء من *الجبل الصغير*؛ فالإحجام والجنون والنقلات المفاجئة والتشظي تعطي إحساسا بالذهول وفقدان الاتجاه. وتصبح الأشياء على غير ما كانت تبدو. وحتى الأصوات يمكن لمسها، بل ويمكن شمها أيضًا (ص٤١، ٤٦–٤٧، ٨٧، ٨٩، ١٠٧) الأفعال المساعدة الخاصة بالرغبة والمحاولة غالبًا ما تتكرر، وفي النهاية تستخدم دون أن تصحبها الأفعال الأساسية.

الراوي الذي يعرف بأنه **الرجل**، يذكّر بشخصية كافكا، جوزيف كيه. تقابله مجموعة من النساء البيضاوات الجميلات اللواتي ينشئ معهن علاقات ضبابية لزجة (ص٥٨–٧٨)، ويمر ذاهلاً عبر بوابات، ويفقد طريقه في شوارع أشبه بالمتاهة. ثم يجد دليلاً، ثم يفقده. وخلال ذلك يذوب الأبيض والأزرق اللذان كانا منتشرين في كل مكان، ثم يقويان، ثم يعودان للذوبان ثانية. إنها هلوسة مطولة يدور البطل خلالها، يشعر بالفرحة حينًا، وبالقرف أحيانًا:

عندما جلس الرجل بين النساء السبع أحس بسعادة غامرة. الآن أصبح فى إمكانه أن يسأل...؟ مد أصبعه نحو البيضة. [فى إشارة إلى وجه المرأة] مد يده وصرخ ثم أزال شيئًا لزجًا عن أصابعه، ثم سقطت الوجوه على الأرض وعلا نحيب النساء، وتدفق البياض فوق الرمال. (ص٢٧).

مثل هذا التشظى يقول الكثير عن الرواية، ومن خلاله يبدأ القارئ فى تمييز نسق ما؛ فالتشظى فى ***الجبل الصغير*** يتم وصفه، ويستخدم لجعل هول الحرب آنيًّا:

وأنا أرى وجهى يتساقط فى الطريق. تأكلنى المعادن السوداء، ويتدحرج صوتى وحيدًا يمتد إلى حيث جثث أصدقائى التى تدفن فى مقابر جماعية. المعادن السوداء تأكلنى، الأيدى التى ترتفع لا تلوح بالرايات بل تمسك الموت. المعادن فى الطريق والخوف وقوارير الغاز الفارغة والجثث وعلب التبغ المهرب فى الطريق (ص٢١-٢٢).

وقفت وتقدمت نحوى. أمسكتها من يدها، فسقطت على الأرض وانكسرت. وامتلأت الغرفة بالشظايا. انحنيت عليها ألملمها، بدأ الدم ينزف (ص١٤٩).(*)

وفى ***أبواب المدينة***، يصبح التشظى جزءًا من دائرة التحلل وإعادة التشكيل الخاصة ببحث الراوى. حتى اللقاءات الجنسية تتحلل عند لحظة الاكتمال. (ص٥١)

المدينة – هل هى بيروت؟ – دائمًا على حافة الاستيعاب. الرجل هو الخيط الذى لا اسم له الذى يجمع مشاهد الحالة النفسية معًا، ويصبح عرضة لفقدان ذاكرة يختزله إلى عجينة فى أيدى نساء ينتحبن على قبر ملك لألف سنة. إنه تحت رحمة هذه المخلوقات التى لها أسماء هى رتب تتطابق مع الترتيب الذى التقى فيه بكل

(*) اضطررنا لترجمة النص الإنجليزى بكل أسف، لصعوبة الحصول على نسخة من الأصل.

منها. وفي المشهد قبل الأخير نرى الرجل المشدوه محاطًا بمخلوقات بيضاء دقيقة، مهدّدة، تنفث الشر، وترقص مع النساء. (ص١٠٠-١٠١).

هذا ما آلت إليه الحرب: دوامة خارج السيطرة من الأصوات والروائح والمشاهد، الفرد فيها يشعر بالغربة عن كل شيء، محكوم لا بأن يفهم ولا بأن يفعل، وإنما بأن يقع عليه الفعل. الإيمان بقدرة الفرد على الفعل وهم، وفي النهاية، تبدو الأنثى الأخيرة وكأنها تتحول إلى والدته. لكنه لا يتعرف عليها. أعلنت أنها كانت في انتظاره، لكن الوقت تأخر الآن للغاية. لقد انتهى كل شيء (ص١٠٤). لو أنه فقط أتى حين كان من المفترض أن يأتي، لكانت قد أخذته إلى حيث كان من المفترض أن يكون قد ذهب:

لو فقط... لو فقط.... وهكذا تنتهي القصة بحريق وببحر يغطي الحريق، والمدينة وبواباتها والجثث التي تطفو على سطح البحر.

كل ما تبقى من المدينة أصوات تنتحب

تنبعث من أحشاء سمك وتثب إلى أعلى حيث لا يستطيع أحد سماعها. (ص١٠٩)(*)

هذه حكاية كئيبة من حكايات الأشباح يسردها رجل لم يقص حكايته على أحد؛ لأنه لم يكن يعرف أنها جديرة بالسرد. لم يكن يعرف...

"أن الأشياء التي تحدث يمكن أن تروى لأي شخص... لم يستطع أن يتذكر كيف بدأت قصته لأنه لم يكن يعرف. لقد وجد نفسه وسط القصة، ولم يكن قد سأل نفسه كيف بدأت. كان مشغولا بنهايتها. وعندما جاءت النهاية اكتشف أنه لا يعرف النهاية أيضًا، وأن الآخرين لم يعرفوا النهاية لأن النهاية لم يكن ممكنا معرفتها، لأن النهاية هي النهاية" (ص٦).(**)

(*) هذه ترجمة للنص الإنجليزي.

(**) هذه ترجمة للنص الإنجليزي.

وبتفكيره فيما وراء الحاضر حتى النهاية كان قد فقد الحاضر والمستقبل.

ومع أن إيقاع هذه الرواية يتباين مع معظم كتابات الرجال عن الحرب اللبنانية، فإن رسالتها هي نفسها في الأساس. المؤلف وحزبه بريئان، وثمة طرف آخر هو المذنب، ومن ثم هو المسئول.

الطرف المذنب في الأعمال السياسية الصريحة هو الإمبريالية، والبرىء هو حزب الراوي، وهو عادة فلسطيني التوجه. فالالتزام من خصائص التقليد الأدبي العربي الحديث. وقد وجد أتباعا متحمسين في العديد من كتابات الرجال عن الحرب الأهلية اللبنانية. وفي الأعمال الأكثر هروبية، فإن الطرف المسئول لا يمكن تحديده، وربما لا يمكن معرفته، لكنه دائمًا آخر.

وفي كتابات الذكور فإن وصف العدو سياسيًّا بالفاشية أو الشيوعية...إلخ، أو وصفه دينيًّا أو اقتصاديًّا، يبرئ الراوي. وبتسمية الآخر فإنه يضع نفسه في موقع أخلاقي سليم، فوق أولئك المخطئين، وضدهم(١٢).

جريمة خداع الذات

عند بحث كتابات طرفيات بيروت، سوف يجد القراء نغمة مختلفة جدًّا. ومن المؤكد أنه، في بعض هذه الكتابات، يتحدث أبطال الروايات الذكور بنفس لغة الكُتّاب الذكور. وعلى سبيل المثال، في رواية إتيل عدنان ***ست ماري روز***، يقول أحد الرجال عن الحرب:

> سوف تكون نظيفة وواضحة. سوف يكون هناك منتصر ومهزوم، وسوف يمكننا أن نتكلم، وأن نعيد إعمار البلد من منطلق جديد. (ص٣٣، ٣٧)

ستكون النتيجة نظيفة وواضحة؛ لأن هذه الحرب ليست قذرة، إنها حرب عادلة(١٣). فهم، المسيحيون، كانوا مع الحق الذي لا مراء فيه. وكل الذين ضلوا سوف يعاقبون. وقد وصف الرجال الأربعة الذين أتوا "لإعدام" ماري روز أنفسهم

بأنهم "قضاة" (ص٦٦). كان لديهم حس قوى بالأخلاق، التى باسمها تقص إتيل عدنان، على القارئ قصة أبشع عنف يمكن ممارسته. فيما كان منير، الأشد ميلاً إلى الابتعاد عن الدين، هو الأكثر إجرامًا بشكل ما:

> لم يطبعه العنف بطابعه: الجريمة، التعذيب - استطاع أن يتجنب أن يكون طرفًا فى أى منها. وفوق كل ذلك، أن يفقد الشعور بالمسئولية تجاهها. لقد بقى ذلك الصبى الثرى فى أكمل صورة. (ص٧٤)

لم يكن منير ليقبل أن يكون حزبه مسئولا عما حدث؛ فلبنان هو بلدهم على أية حال. أجابت مارى روز قائلة: "ومنذ متى يضعك مجرد كونك فى الوطن فوق الأخلاقيات؟... الأخلاقيات هى العنف" (ص٥٥). وقبل قليل من إقدام "القضاة" على قتل مارى روز، اتهمها أبونا إلياس (راهب) برفض...

> النبل الذى يربطنا معًا. التفانى الذى يبديه رجالنا الذين يموتون من أجل حزبهم، فعل الحب الأخير الذى يبدونه من أجل رفاقهم. (ص٩٤)

كان يعتقد بأن الحرب كانت وسيلة لغاية، وأن هذا انتصار للجانب الذى يقفون معه. كان العنف مبررًا.

لكن ست مارى كانت تدعو إلى شىء آخر: إنهاء العداوات القبلية والولاءات العمياء والاعتراف بحقيقة أن كل فرد هو جزء من التاريخ. وقالت لمنير "لو أننى انحزت - بكل ألم - إلى جانبهم ضدكم، فهذا لأن استمرار بقائنا يعتمد على بقائهم" (ص٥٦). إنه صوت أنثى لم يُسمع من قبل: طالما أن المسئولية قد رفضت، فإن القبلية سوف تواصل إذكاء نيران الحرب.

وفى " وجهان وامرأة واحدة"، وهى قصة قصيرة من مجموعة ***الطاولات عاشت أكثر من أمين*** لنهى سمارة، تتعلم البطلة لأول مرة أن تفكر بنفسها. وهى تتأمل فى تصرفات زوجها الثورية قبل هروبه إلى باريس. لقد كانت لديه مكتبة مليئة بالكتب ذات العناوين الجميلة الرنانة التى لم يقرأها أبدًا (ص٩٧-١٠٠).

استخدم الرطانة الماركسية للتأثير عليها؛ فمثلاً عندما كانت تعمل فى المطبخ كان يدعوها "البروليتارية الجميلة". ولكن عندما قامت الثورة المزعومة، هرب. الكلمات لا تعنى شيئًا: الأفعال هى التى تعنى كل شيء.

ومع أن تناولها للموضوع مختلف، فإن حميدة نعنع فى روايتها ***الوطن فى العينين*** تسخر هى الأخرى من الرجال الثوريين. وعلى سبيل المثال فإن أحمد اعتاد على...

> التحدث عن هيغل ويسكر، عن تشى ويسكر، أحمد هو المأساة العربية بكل صورها (ص١٠٨).

وفى ***أطفال أبريل*** (*Les Enfants d'Avril*، ١٩٨٠)، تشخص نهاد سلامة الحالة بدقة:

> أبريل [الشهر الذى اندلعت فيه الحرب] أجهضهم جميعًا. ومن أجل التباهى، اتخذوا أسماء كما يتناول الشخص حبوب الدواء: تقدميون، يساريون، فاشيون... ولكن صدقنى كل هذه الصفات ليست سوى حفنة ملح فى تاريخ لبنان (ص٢٢).

ومرة ثانية، فى رواية أمية حمدان ***الأزرق القادم مع الريح***، يرى الرجال الحرب ثورة انتهت نهاية مُرَّة. (ص١٢٥–١٣٧، ٢١، ٥٠، ١١١– ١١٣، ١٥١).

ومع أن ضياء القصبجى قد حددت العدو فى ***أنتم يا من أحبكم***، فإن ذلك يتم بتعابير على مستوى عالٍ من المجازية والرمزية. وبطلة قصة "الإزعاج قد يأتى من المريخ"، تستقبل، مترددة، امرأة من المريخ وتقدم لها طعامًا. وتقبل الضيفة الطعام ثم تلقيه على مضيفتها، التى لا تفعل شيئًا. وعندما يقتحم المكان مزيد من أهل المريخ، يضربون المضيفة ويرحلون، وتقول المضيفة متأملة:

> قلت لنفسى إن تعليمى وثقافتى لن يساعدانى فى مثل هذه الظروف. فحتى لو عرفت كل لغات العالم، فكيف لى أن أتعلم لغة المريخ؟ (ص٣١).

لقد رُسمت صورة الضيفة ناكرة الجميل بوضوح، ولكنها تجسدت على أعلى مستوى فى المواجهة بين امرأتين لا تستطيع كل منهما فهم الأخرى. من الواضح أنه وضع يجب التعامل معه من قبل هاتين المرأتين، ولكن الآخرين يتدخلون بعنفهم غير العقلانى. لم يكن رد فعل المضيفة عنيفًا – وتحملت إلقاء الطعام عليها. وبينما كانتا فى الغرفة وحدهما كان عليهما أن تواجه كل منهما الأخرى وتتوصلا إلى تسوية مؤقتة، لكن آليات التبادل بين شخصين، ليسا النفس والعدو، هى التى طرحت.

وفى رواية ***القيامة العربية*** *L'Apocalypse Arabe*، تعلن إيتل عدنان قائلة: "إنها حرب بلا ثورة" (ص٢٦).

وترفض طرفيات بيروت تمجيد الحرب بوصفها صراعًا أيديولوجيًّا. ولسن وحدهن فى ذلك، بل هناك آخرون أيضًا شاهدوا الفوضى. تقول امرأة بعد مذابح صبرا وشاتيلا فى سبتمبر ١٩٨٢ "وددت لو كان هناك مثل أعلى حقيقى يمكن الإيمان به، لكن الأمور لم تسر بتلك الطريقة أبدًا." وتجيب نهاد سلامة:

> لو كانت هناك أية أسس أيديولوجية، هل كانت الحرب تقع؟ الجميع يعتقدون أنهم أفضل عندما يكونون بعيدين يبحثون فى اتجاه آخر. الجميع يعتقدون أنهم أبرياء. ولكن لو بحثنا فى نفس الاتجاه لتعرفنا على ذنبنا الطائفى المشترك[٤٠].

لم يكن هناك مثل أعلى. ولم يكن هناك عدو أيديولوجى واضح. كانت هناك كراهية شديدة.

كان رد فعل طرفيات بيروت على هذا الإسهاب هو التشديد على أن كل الذين شاركوا فى الصراع يتحملون المسئولية، سواء بقوا فى لبنان أو غادروه.

بعض "كوابيس" السمان مؤثرة فى التذكير بهذه المسئولية المشتركة:

> قال الميت الجديد، وكان هيكله العظمى ما يزال يحتفظ بلحمه الذى بدأ لونه يميل إلى زرقة رمادية: وأنا أيضًا

كنت من صانعى الخير... يوم جئت بيروت بموجة القتل (على الهوية) على الحواجز المسلحة، قتل أى إنسان لمجرد أنه ولد لأب مسلم أو لأب مسيحى، طلعت أنا بفكرة حواجز الزهور... حيث يوقفك حاجز من الفتيات والفتيان يحملون زهورًا. وبدلا من سؤالك عن دينك وقتلك وفقًا لقانون الصدفة، فإنهم كانوا يمنحونك زهرة لمجرد أنك حى ومواطن... بل إنهم كانوا يزرعون الزهور فى فوهات بنادق المسلحين على أمل أن تتحول إلى شجرة من خير، لا إلى شجرة من نار. ولكننى قتلت بشجرة من نار دونما ذنب... كان يتوقع أن يرى من رفاقه الموتى شيئًا من التعاطف لحكايته... كان ما يزال غريبا عنهم، لم يكن قد تعلم بعد دساتيرهم.. ولكنه فوجئ بهم يشيحون عنه بوجوههم دونما إعجاب.. كرر سؤاله: بالله عليكم ما ذنبى؟ ما جريمتى؟

رد حكيمهم: جريمتك هى التعامى عن الواقع. هل كنت تصدق حقًا أنك تستطيع مداواة الجرح بغرس وردة فيه؟ (ص٢٩٢)

لاحظ أن السمان لا تستخدم كلمة خطأ، بل جريمة: التعامى عن الواقع جريمة عقوبتها الموت.

وفى كابوس آخر لا يستطيع عريس أن ينزع السترة الواقية من الرصاص التى ترتديها العروس لتحمى نفسها من الحرب. وبفعل إحباطه يقتلها. فتشتكى للموتى من أنه قتلها بلا سبب، لكنهم يجيبونها:

جريمتك هى اللاانتماء.. والتوهم بأنك باللاانتماء تعفين نفسك من مسئولية المشاركة فيما يدور...

إن عدم المبالاة بما يحدث جريمة. ليس هناك شيء اسمه الحياد. ليس هناك أبرياء في مجتمع غير عادل. والسكوت يغوى بمواصلة الظلم، ولذلك فهو مشاركة غير مباشرة في الإعداد لارتكاب الجرائم. وهؤلاء الذين يدعون الحياد إنما يشجعون الظلم بصمتهم – إنهم لا يتكلمون إلا عندما يشعرون بأنهم أصيبوا مباشرة. وهذا الصمت هو نوع من الإذعان غير المنطوق والاتفاق بين القامعين وبين أولئك الذين لم يتعرضوا للاضطهاد بعد، أو الذين لم يضطهدوا بنفس الدرجة التي عاني منها الآخرون، أو الذين لم يضطهدوا إلى درجة الانفجار. (ص ٣١٣-٣١٥).

أجل أن تلتزم الصمت هو أن تقبل بالوضع وعدم المشاركة هو خداع، بل وأسوأ، إنه جريمة[١٥].

وفي كتابات النساء يؤخذ القراء عبر مراحل من المشاركة، بطريقة يتحدد بها التخلي عن المسئولية العامة، ويتم فضحه.

شبكة الرعاية

يمكن الاستناد إلى كثير من أعمال النساء لإيضاح الإحساس الأنثوى بالمسئولية بجلاء، لكن هذا القسم سيقتصر على أربعة أعمال عن الحرب، اثنان منها لليلى عسيران: ***قلعة الأسطه*** (١٩٧٩) و***جسر الحجر*** (١٩٨٢) وعملان آخران لأمية حمدان هما: ***نقطة البيكار*** (١٩٧٩) ***والأزرق القادم مع الريح*** (١٩٨٠). تضفي عسيران طابعًا دراميًا على بروز أخلاق الرعاية التي تحتوى في حضنها الأمومي كل شيء إلى حد نكران الذات. وتذهب أمية حمدان خطوة أبعد لتتساءل عن التضحية بالذات المتأصل في هذا الإحساس المتنامي بالمسئولية تجاه الآخرين. وتتضمن رواياتها مقارنات وتباينات بين مسئوليات المرأة والفنان.

المسئولية، كما تؤكد طرفيات بيروت باستمرار، يجب تحديدها بدقة داخل الذات؛ لأن الذات هي التي يجب أن يثق بها المرء، ومن خلالها يعيش. فالمسئولية ليست ذنبًا أو اتهامًا مضادًا، بل هي اهتمام خلاق لضمان البقاء والوعي الجماعي.

نشرت ليلى عسيران رواية ***قلعة الأسطه*** فى ١٩٧٩، بعد ثلاث سنوات من وقوع الأحداث موضوع الرواية. البطلة هى الست مريم، التى تعيش فى منزل قريب جدًّا من مخيم "تل الزعتر" للاجئين الفلسطينيين، الذى دمره الكتائبيون فى أغسطس ١٩٧٦. ومثل رواية غادة السمان ***كوابيس بيروت***، تقص هذه الرواية أكثر لحظات الحرب ترويعًا تعيشها المؤلفة. ومثل ***كوابيس بيروت*** أيضًا، فإنها تحتفظ بمسافة بُعد عن الحقيقة التاريخية، مما يمد النثر بواقعية خاصة به. ومن خلال الإطار الروائى، تقوم ست مريم بدورها فى وضع يتحرك مبتعدًا بشكل متزايد عن نطاق مسئوليتها.

وفى رواية ***قلعة الأسطه*** لا تذكر ليلى عسيران الفلسطينيين بالاسم إلا مرتين فقط فى الصفحتين الأخيرتين. كان الفلسطينيون أصدقاءها: الوديعون الذين عانوا من الحرب، والذين شعرت معهم بالأمان. لقد فهمتهم وأحبتهم منذ أن عاشت معهم. شاركتهم هزائمهم الممتدة، وفقدانهم للهوية، وآلام حروبهم (ص٩١، ٤٢). ولكنها فى ***جسر الحجر*** تذكر الفلسطينيين، ليس كأعداء، ولكن بأنهم لا يشعرون بالمسئولية. كانوا يستقرون فى مناطق مكتظة بالسكان حيث يجتذبون نيران الأعداء (ص٧٥)، لم يتشبثوا بأرضهم، ومع ذلك توقعوا من الآخرين أن "يعطوا بلا حساب" (ص١٠٣). كانت القضية حية (ص٧٥)، ولكن أين كان المقاتلون؟ تسأل أم قاسم: "هل تركونا وحدنا نجابه العدو؟" (ص١٤٥).

فى بداية ***قلعة الأسطه***، تشجب ليلى عسيران الحرب بوصفها استعراضا للغطرسة والعنف والعدمية؛ باسم الثورة تدمر مفهوم الثورة:

> لقد فاضت الثورة بعيدًا عن مسارها. وباسم الثورة اختفى الهدف الأصلى للثورة.
>
> ربما تكون الأساليب قد تغيرت.
>
> **لا! مهما تفعل. لا تحاول أن تقنعنى بأن هذه كلها تكتيكات. لقد سئمت هذه الكلمة. الأمل بدأ يتضاءل يا**

أدهم، والمسافة إلى القدس تزداد طولا! (ص٦٦، ٣٠، ٣٢، ٧٩)(*).

مع مرور الوقت أصبحت كل بيروت فى حالة سيئة مثل ضاحية ست مريم؛ لأن السماء "تجنبت مصالحهم". ولم يكن لدى أى أحد فكرة عما كان يحدث، ووسط هذه الحالة المقبضة، تسأل نفسها:

> هل الثورة وهم؟ أم هى حالة تستمر فقط لفترة تصبح بعدها قوة يمحى فيها النقاء؟ الأبرياء فقط يقاتلون من أجل الحقيقة. لقد تمزقت. فكل ما نستطيع فعله فى نضالنا هو أن نكون شعراء (ص١١٠).

لكن الكُتّاب الذكور فقط هم الذين تتوجه إليهم بالتحدى: الحرب الأهلية لم تكن ثورة بل مهزلة. كل فرد كان مسئولاً لذا فقد كان على كل فرد أن يقوم بفعل. وبالنسبة لها، كان الفعل هو الكتابة: "كل ما نستطيع فعله هو أن نكون شعراء". إن ذلك هو تأكيدها على الحاجة للقيام بفعل، وفى الوقت نفسه هو أملها بالتأثير على هؤلاء الناس الذين اختارت أن تهتم بهم (ص٣١، ١٠٧، ٨٦). وفى كلتا الروايتين تستخدم لغة القضية الفلسطينية، وتكرر المرة تلو المرة كلمة "صمود" وكلمة "وطن". كان منزلها هو "الوطن".

قارنت تدمير المنزل بالمرض الذى يصيب البشر. وقالت مرة أن السرطان كان ينتشر بين حجارة المنزل، ثم قالت أن طاعوناً قد نزل به. (ص١٦-١٧)

كان شخصًا مشوهًا لم يحتفظ إلا بروحه (ص٥٣). وهذه الروح كانت جزءًا منها، وكانت تخشى أنه لو كان عليها مغادرة المنزل فسوف تعيش "بلا قلب ولا رأس، سوف أعيش مثل جسد ميت".(ص١٠١)

وباهتمام مريم بالآخرين يتضاءل إحساسها بهويتها. وهذا اختلاف تام عن كتابات الذكور، حيث يظهر بوضوح إحساس بالذات مستمد من الشعور بآخرية

(*) بكل أسف لم نتمكن من الحصول على نسخة من كتابى عسيران *قلعة الأسطه*، وجسر *الحجر*، ولذا فإن كل الاقتباسات منهما ترجمت عن النص الإنجليزى.

الآخرين. فالرجال يحتاجون لتعريف أنفسهم بالمقابلة مع الآخرين، لفهم الحقوق الكامنة في انتحال هذا المكان. لا بد أن يكون لديهم إحساس جليّ بمن هم، وضد من يقاتلون. مثل هذا الوضوح يمنح عالمهم أخلاقيات النظام التراتبي.[١٦] أما النساء، فليس لديهن مثل هذا الإحساس بالهوية المنفصلة، فهن بالغريزة، على عكس الرجال، ينفتحن على الآخرين[١٧].

لا تحدد مريم العدو أبدًا. لم يحدث ولو مرة أن تم وصف العدو، ولا حتى عندما حوصرت منطقة القلعة. أكثر ما اقتربت منه هو الحديث عن بيروت الأخرى – ذلك الجزء المسيحي في الجانب الشرقي من المدينة. ولا يتم إدراك العدو إلا بما يتركه من تأثير على سلوكها: وشيئًا فشيئًا، يدخل مزيد من الناس ضمن دائرة من تعتني بهم. ومع الوقت أصبح كل من يحيط بمريم يتوقع تضحية دائمة بالنفس ومشاركة غير مشكورة (ص٨٦، ٧٢، ٧٧).

ولكن مريم عليها أن تتعلم أن الحل ليس هو التضحية بالذات والمشاركة غير المشكورة. إن الحياة "التي تعاش كرد فعل" بسبب الخوف من الإيذاء، تعوق الفعل لأن أحدًا لا يستطيع أن يمارس السيطرة دون أن يؤذي الآخرين أو على الأقل يعرضهم لما يمكن اعتباره أنانية. وحتى زهرة، في رواية حنان الشيخ، والتي عاشت على هامش مجتمعها لم تستطع في النهاية تجنب الاختيار والفعل. وما إن وجدت زهرة أن "جنونها" قد أصبح عاديًا بسبب الجنون الحادث حولها، حتى قررت ألا تفعل شيئًا، حتى والمعارك في حيها على أشدها. ومن خلال ثنائية السلبية والاندفاع، تمكنت مؤقتًا من الإفلات من التحدي الملح "للوضع": كن مسئولاً أو اغرق في الأنانية. كانت تلك طريقتها في التعامل مع الحرب. لكن الهروب كان قصيرًا؛ لأنها سرعان ما وجدت نفسها في مواجهة خيارات أجبرتها على الاستجابة – الحياة للجنين أو الموت؟ وقد اختارت زهرة، لكن اختيارها كان خارج منطق الطلقات. ولم يكن في استطاعتها أن تقبل مثل هذا المنطق، إلا عندما قبلت بجنونها وانعزالها واغترابها عن الحاجة للاتصال. لقد أتاحت لها الحرب، التي تسامت من خلال علاقتها مع القناص، أن تلمح احتمالاً آخر داخل الحرب: المزاوجة بين الإحساس الأنثوي بالمسئولية والارتباط والاهتمام والحب. لقد فتحت الحرب لها طريقًا جديدة لأن تكون إيجابية، لا سلبية. لقد كانت وصولاً للآخرين، ولكن هذا

النوع من إثبات الوجود لم يكن ممكنًا استيعابه فى هذه الحالة، لذا كان عليها أن تدفع ثمن "رجاحة عقلها" – مقابل الرغبة فى الانتماء – وكان الثمن حياتها.

فى *قلعة الأسطه* لعسيران، لم يكن اختيار مريم عن وعى، لكنه كان محاولة للترتيب لعيش جيد لكل شخص. وفى لحظات التوتر كانت تنسحب لتجنب الإصرار على ما قد يكون مصدر تهديد لآخر:

> أصابنى وهن وهربت منهم جميعًا، وخاصة من التشاجر مع ابنى. اعتقدت أننى بذلك أستطيع الهرب من الحرب نفسها عندما هربت إلى غرفة النوم. أحسست بشوق لا يقاوم لفراشى وملابسى وأشيائى وللون البنفسجى الشفاف للغرفة. كان على أن أكون بين أشيائى لأتأكد من أنها لا تزال هناك فى أعماقى. كانت أشيائى هى كل التفاصيل الدقيقة والألوان الزاهية التى اخترتها لأتيح لأنوثتى، وإنسانيتى وعواطفى أن تتنفس (ص٥٥).

فى هذه اللحظات احتاجت مريم إعادة تأكيد الإحساس بالتملك، أن تكون على صلة بما اعتقدت أنه ينتمى إليها. فبدون إعادة التأكيد المادى هذه كانت تشعر أنها تفقد السيطرة. وجعلها الاهتمام بالآخرين تتجاهل نفسها وتفقد الصلة بما كانت عليه.

ولكن فى الحرب كان الاهتمام يتضمن السيطرة ولم تتمكن مريم من الهروب من هذه المفارقة. كانت مهتمة بابنها، وأيضا بالطباخ السودانى أسطه. ليس بفلسطينى بل بسودانى، شخص ليس له أية دلالة على النضال. ولكن رعايتها كانت لها طلباتها أيضًا، فهى لم تسمح لأسطه بمغادرة بيروت للانضمام إلى عائلته. ووعدته بأن تبنى له شقة حين تنتهى الحرب (ص٤٥). وفيما كانت المعركة مستعرة حول المنزل، غابت مريم عدة أيام. وعند عودتها وجدت أن البيت قد نهب، وأن أسطه قد مات. وقد لخصت مصيبتها الشخصية فى سطرين ونصف السطر (ص١١٣).

لقد كان اهتمامها بأسطه – أنانيتها – سببًا فى تعريضه للخطـر، وأخيـرًا الموت. كما أن هذا الاهتمام كان سببًا فى غربة ابنها. ذات مرة، كان أسطه علـى سطح البيت تحت تهديد القناص، فاستبد القلق بمريم. وفى النهاية أرسلت ابنها إلى السطح، وتبرر عملها هذا بقولها:

> لم يكن لدى خيار، ففى مثل هذه الحالات على المرء أن يرسل أكثر الناس ثقة إلى أكثر الأوضاع مسئولية. لقد محوت صرخات الأم من أعماقى. (ص٣٦)

لقد تسببت أنانيتها فى تعريض ابنها للخطر، ولم تصن البيت الـذى أصـبح يعنى لها الكثير. ويبدو أن عسيران كانت تسخر من هذه المرأة التى اعتقدت أنهـا بمغازلتها للقضية الفلسطينية تستطيع أن تحمى أحباءها وتحمـى سـلام منزلهـا. التضحية بالذات لم تسفر آليًا عن مكافآت.

فى هذه الحرب، كان مهمًا أن تهتم وأن تشعر بالمسئولية، ولكـن بالنـسبة لامرأة كان ذلك ضد الغريزة. ففى هذه الحرب كان جوهريًا أن يتفاهم الجميع مـع أنفسهم قبل أن يكون أى شكل من أشكال التفاعل ممكنًا. نوع مـن الأنانيـة، مـن الوعى بالذات، كان يجب أن يسبق الاتصال، فبدون الإحساس الـذكورى بالهويـة والحقوق، فإن الواجبات يمكن أن تستغرق الشخصية وتجعلها بلا فائدة.

كانت هذه معضلة الست مريم: كانت تعرف أكثـر مـن الأغلبيـة أهميـة الاعتراف العام بالمسئولية المشتركة عن الحرب، ولكن حصتها فى المسئولية كانت ساحقة. لقد امتدح الرجال قوة الست مريم وكرمها الذى أصبح ملهما للجميع:

> شجاعتها منحتهم جميعًا القوة، واتخـذ آخـرون مـن صبرها مثالاً للاستمرار فى المقاومة. (ص١٤)

لقد كانت قوية، ولكن قوتها كانت للآخرين، وعسيران تحذر من إفناء الذات فى الآخرين (ص٩٩).

وقد تم تصوير خطر إفناء الذات فى موضع سابق من الرواية بوصفه نوعًا من التشظى. وهذا التشظى هو الذى جعل من المستحيل على مريم، المنكرة لذاتها،

أن تبادر، ومن ثم كان عليها أن تنسحب. إلى أين؟ إلى حيز مسئوليتها الذاتية حيث لملمت شظايا نفسها المبعثرة. وفي لحظة مواجهتها لتمزقها تـدرك أن صـمودها وشجاعتها وصبرها تنتمي إلى مريم أخرى كانت تفقد نفسها في الآخرين. أما مريم هذه فكان ينبغي أن تقوى: أن تعي احتياجاتها الخاصة، وحتى خوفها. ولكنهـا لـم تكن تملك الشجاعة لمواجهة توقعات الآخرين، أو حتى تحمل مسئولية نفسها، خشية أن توسم بالأنانية. كان عليها أن تخرج إلى أولئك الذين يحتاجونها؛ لذا كان عليهـا أن تصلح التشظي. (ص٥١-٥٦)

وعلى كل حال، لم يكن كافيًا أن تتماسك من أجل الآخرين. كان عليهـا أن تبدأ بنفسها. وإن لم يكن كذلك، إن كانت إعادة خلق الـذات لا تـزال مـن أجـل الآخرين، فسيأتي وقت يتوقف فيه الإصلاح.

> أنا؟ أنا لم أعد مريم، لقد ذهبت مريم. ماتت ولم يحضر أحد جنازتها. تركوا جثتها على الأرض حتى أصبحت منتنة. أكلتها الديدان والطيور، والغربان ثقبتها، والذئاب قرضت قلبها... ولم تكن مريم مختلفة عن الآخـرين. كانت واحدة من مئات الأبرياء الذين آمنوا، ولم يكونوا على خطأ. على الإنسان يتذوق ولو مرة واحـدة فـي حياته نقاء الحلم (١١٦-١١٧).

حلم التضحية بالنفس لا يمكن أن يكون حلمًا إلا للحظـة قـصيرة، قبـل أن يتحول إلى كابوس للاغتراب عن الآخرين، وعن نفسها أيضًا:

> لقد أصبحت موقوفة خارج الزمن. أشعر بأنني وجـود منفصل عن ذاتي. أو أن الآخرين وجود ليس له صـلة بي. (ص١١٨)

المسئولية الذكورية - تأكيد الهوية في محيط من الحقوق والتأثيرات - عليها أن تتصالح مع المسئولية الأنثوية - تأكيد الرعاية في محيط من الواجبات.

كان على مريم أن تحقق التوازن بين الاهتمام بالبقاء الفردي وهو في جوهره أنانية وبين المسئولية والرعاية التي قد تمحو إحساس الفرد بذاته. وفي *A Different Voice*، يكتب جيليجان عن مخاطر...

> النزوع إلى الاستجابة للآخرين التي تعوق معرفة الذات. حقائق العلاقة... تعود عند اكتشاف الصلة، وعند إدراك أن الذات والآخر يتبادلان الاعتماد على بعضهما، وأن الحياة، مهما كانت قيمة في ذاتها، لا يمكن دعمها إلا من خلال العلاقات. (ص١٢٦-١٢٧).

لم تستطع مريم أن تسيطر على التأرجح بين الذات والآخر، وبين قلقها على نجلها الذي من دمها، وبين احتقارها له كرجل[١٨]؛ ففي إحدى المناسبات يصاب بالذعر من قناص، وعندما تتأكد من أنه لم يصب بأذى تعلق على صياح غريب لديك يعاود الظهور في صورة متقطعة خلال الصفحات المائة التالية. يستشيط ابنها غضبا، فكيف يمكن أن يكون الديك أكثر أهمية من هروبه السعيد؟ واتهمها بالأنانية (ص٢٠).

هذا هو الحدث الأول بين عدد من الأحداث التي ترسم ملامح العلاقة الهشة بين الأم والابن، والتي تتعزز بتفجرات وتمزقات هذه العلاقة. كانت مريم تعرف جيدًا أن ابنها كان قويًّا ويستطيع التصرف باستقلالية. لكن غريزة الحماية لديها تتداخل مع تعقلها، فتحيط عالمه بالعوائق. فكلما انتشرت أنباء عن قتال أو اختطاف في ضاحيتهم كانت تصاب بالفزع وتريد العودة للبيت في الحال للتأكد من سلامة ابنها (ص٦٧-٦٩)، وكان قلقها المفرط يزداد حدة عندما كان ابنها يلقي اللوم عليها. وعندما كان يصيبه شيء، مهما كان تافهًا، كان يسارع إلى اتهام آخرين بالتسبب في الألم. وفي إحدى المرات تتركه في ممر المستشفى وتذهب لزيارة مريض، فتمر فرقة طوارئ وتجتاحه معها إلى غرفة العمليات حيث يغمى عليه عندما يرى منظر الدماء الغزيرة. ويتسبب وقوعه في إصابته بكدمة سوداء في

عينه ولكنه لا يبلغ والدته بكامل القصة حتى يتأكد من أنها ممزقة تحت شعور بالذنب بسبب إهمالها. (ص٩٤-٩٧)

كان شعوره هو القسوة المتولدة عن الإحباط، فهو لم يستطع أن يرتفع إلى مستوى آمالها الخيالية فيه فيتهمها بالغرور: ألم تكن هي التي أرادت أن يعجب الناس به كابن لها. وتتحطم مريم، فهو يواجهها بهواجسها التي لا تعترف بها حول الرجل في ابنها، ودون أن يدرك الطبيعة الحقيقة لقلقها يتوسل إليها أن تغفر له ويطلب ما لم تستطع أن تمنعه عنه، حمايتها: "أحتاج إليك" (ص٩٨).

لكن المشاجرات حول توزيع الطعام يمزق هدنتهما. كانت مريم تريد أن تطعم الفقراء. أما ابنها الذي كان يعرف بأنهما لا يملكان ما يكفيهما من طعام، فكان يحاول منعها. فيتهمها بعدم تقدير عواقب إنكار الذات، وينفجر غاضبا: فأي خير يمكنها أن تفعله لأي إنسان إذا ماتت جوعًا؟

> ألا تعرف أمي؟ إنها تعتقد أن كل الناس ملائكة، وأنها مسئولة عن المنطقة بأكملها. ولو لم أوقفها لما بقي لديها لقمة واحدة.

ثم يندفع خارجا إلى الشارع فينزلق في أثناء محاولة لتسلق حاجز مرتجل، فيلتوي كاحله. هنا أيضا تفترض مريم أنها المسئولة: "لقد فشلت حتى في حماية ابني!". (ص١٠٢-١٠٤)

الأنانية والإيثار، مسئوليتها عن نفسها وعن الآخرين، تناقضات كان على مريم أن توازن بينها باستمرار:

> كانت مشوشة بين واجبها كأم وعاطفتها كأخت، وفي الغالب نجا هو من هذا التناقض في داخلها. كانت تصبر وتتفهم أحيانًا، وأحيانًا كانت تحبط. وكانت تدفعه إلى الخطر في بعض الأحيان، وفي أحيان أخرى لم تكن تغفر. (ص ٥٣)

بدأ يكرهها. وكانت الكراهية جزءًا من عملية يصبح فيها المزاج المتطرف هو العادى. الحب والكراهية، إلقاء اللوم ولوم الذات، كلها كانت جزءًا من الطقس اليومى[١٩].

فى روايتها الثانية عن الحرب، **جسر الحجر** (١٩٨٢)، تبدو عسيران واضحة وصريحة حول المدى العام للمسئولية. تجرى أحداث الرواية فى جنوب لبنان، حيث يبدأ رضا عمله ناشطًا مؤيدًا للقضية الفلسطينية. وفى ذلك الوقت، فى وقت مبكر من حرب السنتين، كانت القضايا فى الجنوب قد أصبحت واضحة. هناك عدو، وهناك قضية. وفى الجنوب لم تكن الحرب أهلية؛ فقد كانت الجبهة على الحدود الإسرائيلية.

ولكن الحرب الأهلية بدأت تزداد ضراوة، وتنتقل من بيروت إلى خارجها، وتداخل الأسود فى الأبيض والأبيض فى الأسود، فلم يعد واضحًا من على حق ومن على باطل.

تمسك رضا بيقين واحد: لقد كان مسئولا وجميع المقاتلين كانوا مسئولين. ويحاول أحد الأساتذة تخفيف وخز الضمير لدى رضا:

> إن حربنا لم تكن كغيرها من الحروب الأخرى... لقد امتحنا جميعًا فى هذه الحرب. وأنت لست مسئولاً عما حدث. (ص١٩)

لكن رضا عانى كثيرًا وكان جرحه عميقًا. لقد عرف أن إلقاء اللوم كان شيئًا من الماضى، وأنه أطال أمد العنف. وعندما زعم رضا أنه لم يكن محاربًا بل قاتلا، أجاب الأستاذ: أما كفاك هراء عن القتل؟ أنت لست مجرما، ماذا تعرف عنى لتقول إذا كنت مجرمًا أم لا (ص٣٥). وعندما يسأله بعض الأصدقاء عن سبب اختياره أن يكون مقاتلا يجيب بحسم: "أنا لست مقاتلاً! أنا قتلت" (ص٦٧) فيشعرون بالرعب.

ومع مرور الوقت يتمكن الأستاذ من فهم موقف رضا ويعيد تقييم سلوكه الخاص. وعندما يقول له رضا أنه، أى الأستاذ، برىء يرد:

> أنا لست بريئًا تمامًا. لقد شهدت كل شيء، ولم أستطع أن أدافع عن واحد من جيراني. وكل ما استطعت أن أفعله هو أن أحافظ على شقتي... إن المتفرج فينا خلال الحرب هو المجرم. (ص٣٦).

هذه تحديدًا هي اللغة التي استخدمتها السمان في الفقرات المقتبسة فيما سبق؛ فالسلبية والهروبية لم تكونا خطأ، بل جريمة.

تزامن القلق في أعمق مستوياته لدى رضا مع فقدانه الإيمان بالقضية الفلسطينية. فبعد أن قتل ابن عمه وشفي هو من جروحه ومن فقدان مؤقت للذاكرة، بدأ يرى خواء ما حارب من أجله: "انتهى ما دفعه أصلا إلى الحرب... تلاشى الحلم" (ص٥٦). كانت القضية قد بدأت في إيقاع خسارة باهظة:

> أيهما أهم؟ الأرض أم الثورة؟ لماذا تصبح هي ثمن حماية الثورة؟ (ص١٤٣).

أجاب رضا على سؤاله بنفسه: هذا لا يجب، وعاد يحرث ويعتني بالأرض التي ضحى بها مؤقتا من أجل الثورة. علمته الحرب المسئولية تجاه الأرض رمز البقاء والانتماء.

لقد جسد رضا "العنف الخالص"، ولكنه أدرك في النهاية أن الأرض في الجنوب بها "قوة للتحدي أسبغتها طبيعة مسيطرة على شعبه وعائلته. كانت قوتهم ثمار كرم الطبيعة." وأولئك الذين كانوا قريبين من الأرض تعززت قوتهم، وخصوصا بعد أن نجوا من حرب القنابل والغارات الجوية والضغط من أجل الرحيل، لقد مهد القتال الطريق أمام الصمود (ص٢٥٩-٢٦٠).

ذهب الرجال إلى بيروت وانضموا إلى الميليشيات، ولكن مع مرور الوقت بدأوا يتساءلون: من كان العدو؟ ومن الأبطال؟ (٩١-٩٨) لم يكن الأبطال هم المقاتلون بل الناس العاديون الذين تغيروا...

> لأنهم تبدلوا، ولأنهم بدأوا يحفرون المستقبل من العدم، يواظبون على الوجود بالرغم من القتل اليومي الموجه

إليهم؛ لأنهم لم يستسلموا، ولم يدب اليأس ولا الخوف إلى أوصالهم. (ص١٢٣).

مهما كان الثمن، كان على الجميع أن يؤكدوا مسئوليتهم بالبقاء. وعندما عاد رضا إلى بيروت بعد أن حارب إلى جانب قريته فى الجنوب استقبله أصدقاؤه البيروتيون استقبال الأبطال[٢٠]. كان الجنوب لا يزال يتيح المجال لبطولة جعلتها حرب السنتين شيئًا من الماضى (ص ٢٠٢). وتصف عسيران برومانسية شجاعة رجال القرية عندما هبوا لمساعدة قرية مجاورة أصيبت (ص٢٤٠). من هذا التراب يمكن للبلد الجديد أن يولد:

> أرى الوطن ينبثق من القمم التى تشاد من معاناة البشر الأتقياء من كل الذين ذاقوا العذاب.... من الذين ما زالت تتأجج فى أعماقهم جمرة الأرض الصافية... نحن الناس الجنين الذى سيولد منه الوطن. (ص ٢٤٧-٢٤٨).

وفى حين تفقد مريم السيطرة وهى تحاول الموازنة بين مسئوليتها عن نفسها وعن الآخرين، يضمن رضا السيطرة عبر تحويل طاقاته إلى آخر لا شخصى، الأرض. وباختياره التعبير عن مسئوليته تجاه الآخرين من خلال كيان مجرد، تجنب رضا المواجهة مع آخر ملموس وشخصى، كان من الممكن أن يغرقه فى مأزق النفس/الآخر.

المرأة مقابل الكاتبة

وبخلاف عسيران فإن أمية حمدان تتصدى لموضوع المرأة الكاتبة / الفنانة بوصفها الوحيدة التى تستطيع حل جدلية المسئولية. الانقسام بين الذات والآخر، الفاعل والمفعول يتم المصالحة بينهما منطقيًا ببروز الوعى بأن المسئولية ليست خيارًا بين المرء والآخرين. إنها تأكيد لكليهما. إنها التفاعل الديناميكى والاعتماد المتبادل بين الذات والآخرين. وتحقق المرأة الفنانة المسئولية تجاه الآخرين من

خلال تعزيز المسئولية تجاه نفسها. إنها تحل الأولويات الشخصية وتمحو "صرخات الأم" لكى تستوعب احتياجاتها الإبداعية.

كتبت أمية حمدان روايتين عن الحرب، الأولى: ***نقطة البيكار*** التى نشرت عام ١٩٧٩، والثانية ***الأزرق القادم مع الريح*** التى نشرت بعدها بعامين. وتستكشف الروايتان العلاقة بين الفنانة الكاتبة وعائلتها ومجتمعها وعملها. فتتساءل هذه المرأة عن الدور الأنثوى فى التنشئة؛ فهذا ما يهدد المساحة اللازمة للعملية الإبداعية؛ وهى لا تستطيع التنازل عن مسئولياتها للآخرين - الفن - إن هى لم تضع مسئوليتها تجاه نفسها فى المقام الأول. وعند الحاجة الشديدة إليها، تصرخ ضد قيود المسئولية التى تستتبعها كل العلاقات. وكما يكتب شوالتر:

> كانت الروائيات بحاجة لأخلاقيات تتخطى التضحية بالذات، ولبرنامج يتجاوز الهروب والثأر[٢١].

لقد جعلت الحرب العلاقات أمرًا ملحًّا. واحتاج الناس لبعضهم البعض أكثر من أى وقت مضى. كيف لامرأة فنانة التلاعب بالمسئولية بين الذات والموضوع؟ إن حل هذا المأزق قد نجده فى صيغة أخرى من المسئولية: المسئولية تجاه المستمعين/القراء المجهولين، الذين تقاس حاجتهم وتلبيتها فى ضوء ما يبدو أنه جهد فنى غير ضرورى. ويتم تفادى الاختيار بين الأنانية وإنكار الذات من خلال صلة غير مطردة.

أما المرأة الكاتبة كبطلة فإن الآخر المباشر يفسح مجالاً لتوتر دينامى بين الذات والآخرين. فبوصفهن كاتبات/فنانات فإن بطلات أمية حمدان فى روايتيها عن الحرب يرفضن بطولة التضحية الفردية لأنهن يعتبرن أنفسهن مسئولات عن البقاء الجماعى. فبقاء الجميع مرهون ببقاء الفرد. ندى، فى رواية ***الأزرق القادم مع الريح***، مصورة متزوجة من مصور. ومع بداية الحرب كان عليها أن تكتسب مالا يمكنها هى وزوجها وأطفالهما الثلاثة من العيش المريح (ص٧٠-٧٢). لم تكن الحرب بل الزواج وواجباته هما اللذان سلباها مجال الإبداع فى حياتها:

> أنا أكره الوظيفة؛ لأنها تحول دون انعتاقى. تفرض على المكان والزمان. تحددنى فأشعر بأن جسدى لا

> يخصنى، فالنهار مسروق منى والليل لا تكفى ساعاته لتحقيق الالتحام العضوى بين عقلى وجسدى، لذلك لا تولد الكلمة. إنها جنين مخنوق يفسد الدم فى عروقى... الخيوط مبتورة، وعينى لا تبصر امتداد الصدى. تعبت، تعبت يا أمين (١٣٥-١٣٧).

الانقطاع عن الفن أشبه ببتر عضو من جسدها. لقد فقدت السيطرة؛ لأنه بدون اللغة لم يعد جسدها متصلاً بعقلها. الخطاب فقط هو الذى يجعل النفس متماسكة. لكنها إذا عجزت عن الكتابة فإن الكلمات المكبوتة سوف تسممها. ولكى تعيش وتكون فعالة، عليها أن تتمرد على توقعات الناس (ص١٥٣).

المرأة الفنانة مثل باقى النساء، ولكنها أيضًا مختلفة. فعليها أن تحارب وحيدة. لقد تطلبت ثورة ست مارى روز التعبئة الجسدية للآخرين لتحقيق النجاح. أما بالنسبة للفنان فإن ذلك مستحيل ولا معنى له. غير أن أثر الفن يكمن تحديدًا فى تعبئة هؤلاء الآخرين، فى تنبيههم على المستوى الثقافى، وربما العاطفى. وللتواصل على ذلك المستوى على الفنان أن يبقى وحيدًا ويركز الطاقات على البقاء الفردى. وتزعم بطلة *الأزرق القادم مع الريح* بأنها تشعر فى داخلها:

> رفضا عنيفًا للموت يأخذنى إلى حد إلغاء هذه الحقيقة. أشعر أن الجثة لا شىء، مجرد قطعة من الخشب... ثمة طاقة فى داخلى تتفجر وتتحدى الحقيقة... المقدس هنا. يؤلمنى أن أمضى أيامًا خاوية وزائفة. أرفض المغادرة قبل أن أتحول كتلة من نور (ص٥٧).

يجب أن تصبح الذات مركزية. يجب أن يسمح لها بأن تكون الحقيقة الوحيدة حتى يصبح الآخرون واعين من خلالها. وبرؤيتهم لأنفسهم على ضوئها بوصفها الحقيقة الوحيدة، فقد يساعدهم ذلك على البقاء، يجب أن يساعدهم على البقاء.

نقطة البيكار تأمُّل فى طبيعة الذات وعلاقتها مع آخرين. إنها محاولة معرفة المسئولية الفردية وتثبيتها، فقد توضح المسئولية الجماعية؛ إذ كيف لنقطة التقاء حجر بالماء ألا تضيع فى دوامة الدوائر؟ وكيف يمكن لدوائر المسئولية عن

الآخرين ألا تحيط بنقطة المسئولية عن الذات وتزيلها، والتى بدونها ما كان للدوائر أن تكون؟ هل يمكن لإدراك الذات أن يصبح إدراكا جمعيًا سوى بفقد نفسه؟ وأين التوازن بين الوعى والنسيان، بين المكان واللامكان؟

> الهوة عميقة ولكن لابد من اجتيازها فالدوائر تصرخ اتساعها انفتاقا ينتهى فى النقطة حيث المكان واللامكان. (ص ٤٤)

الدوائر جزء من عملية توليد للذات، النقطة فيها هى البداية والنهاية فى الوقت نفسه. على المسئولية الفردية والجماعية أن تغذى كل منهما الأخرى دون أن تتحلل الأولى فى الأخيرة.

ويمكن تصوير إعادة توليد الذات للوعى، دورة النقطة/الدائرة، بطريقتين متواترتين: الأولى هى تأثير الحصاة على الماء؛ والثانية هى التفسير التأويلى للـ "هو"، وهو الاستحضار الصوفى الأكثر شيوعًا لله. إن العلاقة بين "الهاء" وبين "الواو"، الحرف الأول والثانى فى "هو"، غالبًا ما تصور فى صورة نقاط ودوائر؛ فالحرف "هاء" كما تكتب أمية حمدان:

> حرف الهاء دوائر ملتفة، حرف الواو دائرة تنتهى بالصفر، بالنقطة. دوائر تلتف لتنتهى النقطة. تنتهى لتبدأ من جديد. (ص ٥٣)

وأمية حمدان ليست فريدة فى استخدام الاستعارة المتمثلة فى النقطة/الدائرة؛ فقد لجأت أخريات من طرفيات بيروت إلى هذه الرمزية. لقد أصبحت عناوين لأعمالهن، وهناك مثلان متوافران هما *نقطة الثئرة* (١٩٧٨؟) لنازك يارد، (عن التوتر بين الحب الرومانسى والميول الثقافية)؛ وقصيدة هدى النعمانى الطويلة "أذكر كنت نقطة كنت دائرة" (١٩٧٩).

ولكن وراء هذا المجاز الأدبى يبقى السؤال: كيف يمكن للمسئولية عن الذات أن تولد مسئولية جماعية دون أن تفقد ذاتها. كيف يمكن تجميد الدوائر بحيث يمكنها أن تحفظ النقطة. من الواضح أن ذلك مستحيل من خلال طبيعتها الأصلية، ما لم

يتم الاستعانة بصيغة أخرى: الخطاب. أن تكون النقطة وسط دائرة هو أن تتقلص إلى الأبد وأن تتفكك إلى ما لا نهاية، ومع ذلك لا تتوقف عن إعادة التشكيل، ومن ثم تصبح حاضرة من خلال الكتابة. نقطة – دائرة – نقطة. هو فن الوعي. وفي ***الطاولات عاشت أكثر من أمين*** تكتب نهى سمارة:

لا شيء يغير الوضع السياسي إلا الفن، وإن الفنان
أيضًا ثوري على طريقته، ولكنه ثوري يلوث يديه بالفن
بدلا من السلاح والدماء... و... و... (ص٨)

وبتأكيد الوعي بتزامن النقطة والدوائر، الذات والآخرين، يمكن للكاتب أن يتحكم في العملية. والتحكم يُكتسب عبر الخطاب. وتصبح إعادة البناء، أو الخلق من جديد، كامنة في وصف الانهيار: فبدون النقطة لا يمكن أن تكون الدوائر.

اللغة تحفظ الوعي. اللغة تستطيع تجميد العملية للقبض على ديناميتها. لكن في ***نقطة البيكار*** تصف أمية حمدان اللغة بأنها سجن أيضًا:

أنت ضمن الدائرة، داخل قضبان الكلمة، سجينة، مقيدة،
يرتطم جسدك بالجدران لأنه لا يرى النوافذ، وقدماك لا
تريان سوى الشوك موطنًا لهما... تصرين على خنقه،
على تحويله إلى خط ولون، لأن المساحة البيضاء
تؤذي عينيك حين تعكس وهج الشمس. أنت الماضي،
أنت الدهليز المخنوق داخل قضبان الكلمة، أنت...
(ص٦٥).

على الكُتَّاب أن يتوسطوا بين أعمدة القوة الاستطرادية، لكي يستطيعوا أن يظلوا مسئولين عن العملية، ويؤكدوا الاتصال الذي يسمح بالانفصال المادي في نفس الوقت الذي يفرض فيه الفهم الدلالي. فالكاتب، واعيًا، يصبح جزءًا من آخرين:

...فبقدر ما تحطمين نفسك تحطمين الآخرين. عملية
الهدم تمنحك لذة... تسعين في أعماقك وراء الألم بغية

الوصول إلى النقطة، إلى الومضة الغبطة... أنـت ...
العاشق الذى يحرق معشوقه ويحترق فيه. (ص ٦٦-٦٧)

تنفذ الكاتبة إلى التوازن الذى يمنحها المساحة لخلق نفسها بوصفها جزءًا من خلق جماعى. هذا التوازن بين البداية والنهاية، بين النقطة والدائرة، بـين الـوعى والنسيان، هو الحالة الوسيطة الغامضة للحضور فى الحاضر. هى وعـى بالـذات والآخرين كجزء من عملية التجدد المتبادل. إنها حالة وعى رفيعـة المـستوى، لا يصلها إلا قليلون. ولكن نهاية ***نقطة البيكار*** تقترح الطريقة. الفجر يـدمج اليقظـة والحلم فى نقطة تحتوى داخل ذاتها على الكاتب الكـامن وإبـداع ينتظـر الخلـق (ص ٧١).

المستقبل

لم يكن على أمية حمدان فقط، بل كان على جميـع طرفيـات بيـروت، أن يعقدن مصالحة بين قطبى المسئولية تجاه النفس والآخر، عبر وعـيهن بالاعتمـاد المتبادل فى المسئولية الجماعية؛ فالمسئولية الجماعية لم تكن مجرد بناء تجريـدى للوعى، بل كانت أيضًا برنامجًا: إعادة بناء.

كان ينبغى أن يكون المستقبل مختلفًا عن الماضى. وإذا كانت الحرب حققت شيئًا يمكن أن يوصف بالإيجابية، فإن ذلك هو إثارة شكوك عميقة حول مـشروعية قيم ما قبل الحرب. رغم أن هذه القيم نادرًا ما كانت تترجم إلى فعل. لقد اسـتمرت القيم البرجوازية بصورة مبالغ فيها[٢٢]. وفى القصة التى تحمل عنـوان مجموعـة ديزى الأمير "فى دوامة الحب والكراهية"، يطلب جار بطلة القصة من موظف فى المستشفى قليلاً من الثلج لوقف نزف دم أخيه. ولدى عودته إلـى شـقته، يـسكب الويسكى على "الدواء" الثمين، وتنظر البطلة غير مصدقة: "رأت الكأس بيده مملوءًا دمًا، أبصرته يشرب دماء لبنان النازف" (ص ٤٨). وفى "وعود للبيع" تزور إحدى بطلات القصة زوجة شخصية مهمة جدًا فى المستشفى، فلا يسمح لهـا بالـدخول؛ لأنها ليست مهمة بما فيه الكفاية (ص ٢٤).

وفى مطلع رواية عسيران *قلعة الأسطه*، تقيم مريم حفلاً لزملاء زوجها فى الحكومة. وكانت إحدى المدعوات قد اتصلت تليفونيًّا قبل مجيئها لتسأل عن قائمة الضيوف لتعرف ماذا ترتدى! وسرعان ما يصبح الحفل عذابًا، وتهرب مريم إلى المطبخ، وهناك ترجو "أسطه" أن يسرع فى إعداد العشاء ليغادر الضيوف. وفى هذه اللحظة يسمع صوت إطلاق نار فى الجوار، فتهرع إلى الباب وتميز الشبان، وترجوهم ألا يقوموا بأى إزعاج، فيجيب الفدائيون:

إنهم يأكلون ويمرحون بينما نعيش نحن فى أكشاك الصاج... هل تأذى سمعهم من صوت الكلاشنيكوف؟ هل لو عاشوا مثلنا، دون أرض، ألن يحملوا الكلاشنيكوف هم أيضًا؟ (١١-١٤)

فى *كوابيس بيروت* تصف السمان لحظة كانت البطلة فيها تحت وابل نيران كثيفة. يرن جرس الهاتف. فى مثل تلك اللحظات كان الاتصال بالعالم الخارجى أمرًا مهمًّا جدًّا، لكنه كان أيضًا أمرًا غريبًا جدًّا. وكانت هذه من أغرب اللحظات. رفعت بطلة الرواية سماعة التليفون فوجدت نفسها تتحدث مع شقيقة إحدى صديقاتها. كانت هذه المرأة تريد الانضمام إلى فصل للرقص، فطلبت توصية من بطلة الرواية. فذهلت البطلة ووعدتها بأن تفعل ما تستطيع. وبعد بضعة أيام، وتحت وقع القنابل أيضًا، يرن جرس التليفون. نفس المرأة. لم تستطع النوم خوفًا من ألا تقبل فى مدرسة الرقص. وكيف كانت شقيقتها؟ "آه نسيت أن تخبرنى أن مريم قتلت" (ص٩٧).

بعض القيم البرجوازية بدأت فى التراجع، وبدأت قيم أخرى جديدة فى الظهور. لقد كانت الحرب فرصة جديدة للربح الاجتماعى والاقتصادى. كان المستفيدون اجتماعيًّا أقل نجاحًا من المستفيدين اقتصاديًّا. فماجد، الشاب الذى تزوجته زهرة فى رواية حنان الشيخ فى أفريقيا، استعاد القيم التى كانت لديه حين غادر لبنان. فعندما قابل لبنانية ثرية فى أفريقيا تتحدث إليه بالعربية؛ لأن لغته الفرنسية كانت ضعيفة جدًّا تغمره السعادة. لقد فهم التنازل خطأ على أنه حميمية، لكن السائحة اللبنانية تنفر من هذه الحميمية. فالحرب والبُعد لم يخفيا الحواجز الاجتماعية بل عززاها، ولكن أولئك الذين أملوا فى جنى الأرباح الاقتصادية كانوا

أكثر نجاحًا[٢٣]. في *قلعة الأسطه* تصف عسيران نجاحهم باشمئزاز:

> لقد تصدعت بيروت الماضي وانهارت، والناس لا يدركون الرعب بعد... وفي حين يزداد بعض الناس فقرًا يزداد البعض الآخر ثراء، بذريعة إنقاذ بلدهم. (ص١٠٨)

هكذا كان الماضي، وهكذا استمر بصورة غريبة متنافرة.. كان ينبغي تدمير ذلك الماضي وآثاره الحاضرة.

عرفت طرفيات بيروت أن هذا البيت الكرتوني يجب أن ينهار. دور الفنان هو أن يرشد إلى الطريق نحو إعادة البناء الاجتماعي على المستوى الفردي.

وفي لبنان الذي مزقته الحرب، كانت المشكلة هي التنافر: لم يكن النسيج الاجتماعي قد وصل إلى التفكك التام، ولكن الأفراد كان لديهم وهم بالاكتمال: "لم يكونوا قد أدركوا الرعب بعد"؛ لذلك فقد كانوا على خلاف مع الكل الذي كانوا يشكلون جزءًا منه. الكاتب يعبر، وبذلك يفضح الوهم. فالمجتمع هو الفرد مضاعفًا. ومع أن تفكك الكل كان يظهر بوضوح تفككات فردية مضاعفة، فقد ظل حقيقة غير معترف بها. لقد رفض الأفراد مواجهة تفككهم خشية ألا يكونوا قادرين على القيام بوظائفهم. وعندما شوهدت هذه الحقيقة وفهمها الجميع، حينئذ فقط أصبح من الممكن التفكير في إعادة البناء.

لقد سجلت طرفيات بيروت تشظيًا فرديًا، ثم استخدمنه نموذجًا لإعادة البناء. وحين أصبح من الممكن رؤية أن الذات جزء لا يتجزأ من الكل، أصبح من الممكن رؤية أن إعادة بناء الفرد هي جزء لا يتجزأ من البناء الجماعي. لقد أمكن إظهار أن هناك صلة دينامية بين الذات والآخرين. وأظهرت كثيرات من طرفيات بيروت التفكك بألفاظ دلالية. وفي أعمال أمية حمدان، يصبح التفسخ جزءًا من النص. لقد تم تفتيت اللغة للمحافظة على التلازم بين الوقت والطلقات، رشاش متقطع من المقاطع الصوتية، مع التكرار الملح للدوائر والنقاط. وفي *نقطة البيكار* يتم التحكم في انهيار السرد إلى تفجرات مقطعية أو نقاط من خلال العودة إلى سبك الحكاية، نثر متدفق:

سمير، وائل، نبيل، ناهد، ندى، سماء بحر، شجرة، دائرة، دوائر، دوائر، دوائر. الجزء فى الكل. والكل فى الجزء. والاسم نار تشتعل. الماضى. والحاضر. والمستقبل. نار تشتعل... رمت حقيبة يدها، وخلعت معطفها وسترتها الصوفية. تجمد البرد فى خلايا البرد (ص٥٠، ٦١).

هذا التعاقب للمقاطع الصوتية المتقطعة والنثر المتصل، يمكن مشاهدته أيضًا فى *كوابيس* السمان (ص١٢٧، ١٢٨ و١٢٩).

الاستمرارية الوحيدة فى دورة التشظى/إعادة البناء هو الوعى: الراوى الذى يربط السرد معًا، والذى تخلقه هذه العملية. ولكى يحدث الوعى بهذه العملية، ينبغى امتلاك درجة من السيطرة على التفاعل الدينامى للمسئولية تجاه الذات و تجاه الآخرين.

تختزل اللغة ويختزل الأبطال. ومثل مصور يستخدم الأسلوب التنقيطى فى لوحاته، يثبت الكاتب أن مجمل الكتلة ليس سوى مجموع نقاط الضوء، مجموع الجزيئات. والكتلة يجب أن تُختزل فى الخطاب إلى نقاط، وجزيئات، ومقاطع. وعندما تُختزل اللغة، وعندما يُختزل البطل، عندئذ فقط يمكن للفنان أن يبنى على ما هو قوى وصحيح وفعّال.

كما كتبت كثيرات من طرفيات بيروت عن التفتت المادى. بعضهن خائفات لأنهن فقدن التحكم، وأخريات تحررن لأنهن يسيطرن على إعادة البناء.

دايين فى رواية فينوس خورى جاتا، ***الطفل المكتنز*** (*Le Fils Empaillé*، ١٩٨٠)، تخاف الليل والنوم الذى يمزق الذات:

ليس هناك ما هو أكثر إثارة للرعب من النوم عندما يتسلل إلى نسيج النائم فيحله ويبعثر أطرافه فى زوايا جسده الأربعة (ص١١١).

ليس ثمة تحكم، ولا حركة، لأنها لا تستطيع أن تتخيل إعادة البناء[٢٤].

والسيدة مريم فى رواية عسيران تكتب أيضًا عن التشظى ببعض القلق. تلقى بنفسها فى أتون الحرب وفى حياة الناس. فزوارها الثكالى:

> اختنقن بالدموع، وتشرب حزنها حزنهن. انسحبت إلى داخل نفسها بعيدا حتى بدا وكأنها كانت تمحق نفسها لإفساح المجال لأولئك الملتفات حولها. (ص٥١)

والمفارقة أنها كانت تحث كل من كان حولها على "عدم تدمير أنفسهم مقابل لاشيء" (ص١١٩). وبدلاً من الاستسلام للقناص عليهم أن يجمعوا معلومات ويعملوا للقضاء عليه. استجاب الجميع. وأحست مريم بالصراع بين القوة للآخرين والخوف من ضعفها الحقيقى. وعندما شعرت بأنها تضعف تراجعت:

> ... لقد أصبح صمودها وهمًا، وصبرها وهمًا، وشجاعتها وهمًا. لم تستطع أى من هذه الفضائل أن تحمى البيت. (ص٨٦)

الانسحاب إلى النقطة فقط هو الذى يمكن أن يطلق دوائر الفعل. ومسافة الانسحاب – المسئولية تجاه الذات – هى حيث يمكن للمستقبل أن يتشكل. وهنا يمكن تحقيق التعايش بين النقطة والدوائر فى إبداع جديد. (ص٨٨)

وتعد رواية غادة السمان ***كوابيس بيروت*** إسقاطًا مطولاً لتفتت الفرد. بضعة أيام قليلة تتشظى إلى ٢٠٧ كابوس، كل منها وحدة قائمة بذاتها، مشهد مستقل يحتل زمانه ومكانه. وفيما تستمر أيام الحبس فى بيتها فى ظل حملقة القناص اليقظة تبدأ الراوية فى تخيل مئات المشاهد الصغيرة، الكوابيس، التى تشبه القصة. ولكن ما أن تبدأ فى لملمة أطراف الحكى، حتى ينفرط مرة أخرى. ويخرج المرء بانطباع أنها تعانى من حالة من الاضطراب والتشوش لا أساس لها فى الواقع. فلا واقع بالنسبة لها – مجرد مشاهد عشوائية، وقصص غريبة داخل قصص، أفكار وهواجس عن شقيق وحبيب، وزيارات متكررة لمحل حيوانات أليفة.

بدا وكأن العالم قد بدأ يدور حولها. الناس تحولوا إلى أشياء: أمين بحبه للممتلكات المادية. أشياء تحولت شخوصًا: كانت كتبها والملاحظات الخاصة بروايتها هي الكائنات الوحيدة التي كانت المحادثة معها ممكنة، ولكن عندما بلغ العذاب ذروته، حتى الأشياء التي اعتبرتها أعز ما لديها – الكلمات – اكتسبت نوعًا من السيولة وعدم اليقين كان يهدد كل تفهم للحقيقة. كانت تتحدث عن إنقاذها لأمل، وهي صديقة لها، عندما انقطع الخط. لقد أصيب التليفون "بنوبة قلبية"؛ تبعثرت الكلمات مثل كرات زجاجية (ص٢٨٠). لم تستطع أن تتذكر ما كانت توشك أن تقول:

إن تعبير "تبعثرت الكلمات مثل كرات زجاجية" يأخذ التشظي إلى أقصاه، ذلك أنه يبدو وكأن غادة السمان تبث اتحادًا في الكلمات التي تلفظها/ تكتبها. وفي قصيدة كتبتها خلال زيارة إلى زيوريخ في مايو ١٩٧٦، تتوحد غادة السمان مع كلماتها:

وأحلامي
تلك الشفافة الطليقة كأجنحة الفراشات
غرست فيها المسامير
وزينت بها جدران سجني
وأعلنت أنني أحبك!..
لكنني مت
وتستطيع أن تجد جثتي
ممددة تحت السطور
فوق هذه الورقة
أرفع الكلمات عن وجه الصفحة
كما تمسح الثلج عن شاهدة قبر من رخام
وستجدني
مرمية كعصفور
مات مخنوقًا. (*اعتقال لحظة هاربة*، ص١٩٥)

من الواضح أن هذا الوعى بنفسها ككاتبة وامرأة مؤلم جدًّا، ومن هنا جاء تشبيهها بالعصفور "مرمية" و"مات مخنوقًا" (أنظر الفصل السابع). إنه إدراك الاغتراب، كما لم يكن من باب المصادفة اختيارها لأعمال ادوارد مونش رسومًا توضيحية لـ ***اعتقال لحظة هاربة***. لقد أصبحت لوحة الصرخة لمونش الرمز المبرمج للاغتراب فى الحداثة الرفيعة.

الاتحاد المنطقى فقط يمكنه أن يعطى بطلة ***كوابيس بيروت*** الاستقرار والطمأنينة. على أنها، على الأقل، كل واحد: لكن حتى هذا قد ذهب الآن. إن الانفصال عن الذاكرة أمر جوهرى للانفصال عن الذات فى عدم انسجامها مع الحاضر. ولأن الكتابة عملية خلق، ليس للنص فقط بل وللعالم أيضًا، فإن تشظى الكلمات يشير إلى التشظى التام. ومرة أخرى، فإن نموذج النقطة/الدائرة هو الذى يمثل الخسارة. وتقريبًا، يبدو كما لو كان التفكك الإيجابى لابد أن يحدث قبل التفكير فى إعادة البناء:

> نظرت من جديد إلى الساعة... لم أجد فيها أية عقارب فعلاً. ولا حتى أرقامًا. كانت مجرد دائرة صغيرة بيضاء مقفلة وفى وسطها نقطة سوداء... وشعرت أننى مثل تلك النقطة السوداء سجينة الزمن الخاوى الغامض. ودائرة ما تسجننى. (ص ٢٤٠)

العلاقة بين النقطة والدائرة ليست ديناميكية بل ميتة. وفى ***كوابيس بيروت***، العامل الوحيد الموحِّد فى لحظات التشظى الأقصى هو الخط الدقيق للمؤلف/المراقب الذى ينسج العمل. غير أن الخط يصبح مهددًا عندما يتغير إدراك الذات، ويتم تشويهه.

تنتهى الرواية بإطلاق النار على الحبيب الميت[٢٥]. وبإزالتها للهاجس، تتوقف عن الوجود ويهذى قلمها مستحضرًا باهتياج قصصًا غريبة ومفككة. وفى النهاية يختزل كل شىء فى سلسلة غامضة من الانطباعات التى تتحول كل منها بسرعة إلى شىء ملموس من خلال تمثيل بصرى يراه القارئ ولا تراه بطلة الرواية.

لم يبرز مشروع التشظي إلا بعد أربع سنوات من نشر روايتها عن الحرب. وفى مقابلة تالية مضت السمان بهذا التفتت خطوة أبعد، هذه المرة إلى المجال المادى. فوصفت روتينها اليومى. ففى الصباح الباكر تستلقى على السرير وتحملق فى الغرفة حيث ملابسها الملقاة من اليوم السابق. وحين تنظر إلى الملابس تدرك أنها لم تكن خاوية، بل إن أجزاء من جسدها ملتصقة بها. لقد شهدت نتائج تشظى ليلتها السابقة ووقعت فى مأزق. فكيف يمكن إعادة تجميع هذه الشظايا؟ وحين تستجمع أخيرا ما يكفى من القوة تجر نفسها إلى النافذة ثم إلى الشرفة. ومن هناك تنظر إلى الجموع فى الأسفل، وتشم بعض الهواء، وتترك له أن يملى الشكل الجديد الذى يجب أن تأخذه القطع القديمة. فقد كانت تعرف أنها لا تستطيع أن تظل نفسها دون تغيير؛ كان عليها أن تستجيب لإملاءات حقيقة خارجية، وهى فى هذه الحالة "منطق الطلقات". لقد أصبحت جزءًا من هذا الخارج فقد يمكنها ذلك على الأقل من التحكم فى جزء منه(٢٦).

خاتمة

بهذا المفهوم المختلف للمسئولية يمكن أن يتوصل القراء إلى بعض الفهم للنغمة المختلفة جذريًا بين كتابات الرجال والنساء. ولا يعنى ذلك أن بعض الكُتّاب لديهمّ إحساس بالمسئولية والبعض الآخر يفتقد هذا الإحساس، لأن جميع الكُتّاب، بسبب طبيعة أنهم كُتّاب، لابد أن يعالجوا فى لحظة معينة قضية المسئولية. يقول توماس مان:

> .... الكُتّاب دائمًا هم الذين يجب أن يحملوا العبء الكامل للمسئولية الأخلاقية.... فنحن نعتبر أنفسنا قسمًا من الضمير المعاصر، وليست لدينا شفقة على المساومين أو على من لديهم فقر فى روح عصرنا...(٢٧).

فى حين كان الرجال أيديولوجيين، كانت النساء عمليات. كان للرجال إحساس واضح بحقوقهم كأفراد؛ وقد وضعوا أنفسهم إما باعتبارهم ثوريين فى مقابل عدو، أو باعتبارهم أبرياء فى مقابل آخر حاقد. أما النساء، فبينما لم ينكرن مشروعية مفهوم الثورة، فقد أعلن أن هذه الحرب لم تكن ثورة: فليس لديها برنامج للتحول الاجتماعى. وبإحساس واضح بواجباتهن كأفراد، لم تحاول النساء تعريف العدو (كان من الممكن لذلك أن يتغير فى الحال). وبدلاً من ذلك حددن أولئك الذين يمكن التأثير فيهم. لقد خلقن دائرة، مهما كانت صغيرة، تماسكت وجعلت البقاء ممكنا[٢٨]. وبدون إيضاح الصياغة الدقيقة للتحالفات التى يسمح بها ويتطلبها خلق الرعاية، فإن القادم من الخارج لا يمكنه أن يفهم كيف أن الحياة لم تكن فقط هى التى استمرت، بل والحرب أيضًا[٢٩].

مفهومان مختلفان للمسئولية: أحدهما يستتبع حقوقًا، والآخر يستلزم واجبات. كلاهما كان حاسما للبقاء والفعل. فكيف يمكن المصالحة بينهما؟ فى ***أطفال أبريل*** تكتب نهاد سلامة:

الحرب كيان مستقل

تشعب آخر...

تفتيت للفرد...

نعم. الحرب نتاج جمعى (ص٧٩).

الحرب هى "تفتيت للفرد"، وهى فى نفس الوقت "نتاج جماعى". فكيف يمكن حل هذه المفارقة؟ من خلال الفكرة المثالية للمسئولية فى الحرب اللبنانية: مسئولية جماعية تعترف بأن المسئولية عن الذات جزء من المسئولية تجاه الآخرين. هذا هو المشروع اليوتوبى لطرفيات بيروت. إنه يتجاوز الإدراك إلى الفعل: إعادة البناء. وعلى الرغم من أن المجتمع كان مفككا، فإن أفراده لم يكونوا ليعترفوا بالتفكيك الجماعى أو الفردى، وخصوصا ما لا يخصهم. والكاتب هو الذى عليه أن يوضح الفرق بين الحقيقة وإدراكها، وأن يخلق المواءمة مع الوعى الفردى، وأن يعكس الكل فى الذات المجزأة بوصفها جزء من عملية ثورية. إن إعادة بناء الفرد تتألف

من العمل معًا في رأب التفتت الجماعي. فالفرد المفكك في صورة المجتمع قد يسمح في النهاية بإعادة بناء المجتمع - أو إنتاجه في صورة جماعية - في صورة الفرد الجديد. كانت إعادة البناء الاجتماعي تعتمد على كل بقاء واعٍ.

كان هدف طرفيات بيروت ذا حدين: البقاء، وبالإضافة إلى ذلك، منح البقاء معنى. يجب أن تجمع المسئولية بين الإحساس الأنثوي بالواجب تجاه الآخرين والإحساس الذكوري بحقوق الحيز التراتبي. عند ذلك فقط يمكن للتغيير الحقيقي أن يحدث، وللأمل في المستقبل أن ينتعش.

"بدون إحساس واضح بالوجهة التي يقصدنها" فإن طرفيات بيروت "حفرن بعمق في أزمانهن الخاصة". لقد أعدن خلق إحساس بالتحديات اليومية التي يواجهها كل فرد، وطبعن في الأذهان وجوه الأفراد الذين استطاعوا البقاء كانتصارات شخصية استطاعت أن تعبر فوق الموت، بل وفوق اليأس أيضًا. لقد منحن الطاقة، كما أنهن عززن إرادة المضي قدُمًا بالرغم من كل شيء.

الهوامش

(١) Kolodony, "Turning the Lns on 'The Panther Captivity'", p. 175.

(٢) Showalter, "Feminist Criticism", p. 34.

(٣) Heilburn, "Critical Response II. A Response to Writing and Sexual Difference, in Abel, *Writing and Sexual Difference*, pp. 291-2

(٤) قالت كلير جبيلي: "أشعر بشدة بالمسئولية. ويجب أن أحاول من خلال كتاباتي أن أمنح الآخرين الاتجاه والمعنى وأن أكون نموذجًا". وقالت إن الكاتب "يجب أن يذوب في تجارب الآخرين، لكي يكون قادرًا على تحريك قلوبهم". والكاتب يجب أن "يكتسب الحق" في تجربة حياة الآخرين. (لقاء مع كلير جبيلي، بيروت، ٤ يونيو ١٩٨٢).

(٥) إلياس خوري، الجبل الصغير، بيروت، دار الآداب: ١٩٧٧، ص ٥٣.

(٦) ديزي الأمير، في دوامة الحب والكراهية، ص ١١.

(٧) Nancy Chodorow, "Family Structure and Feminine Personality" in M. Z. Rosaldo and L. Lampere (eds.), *Woman, Culture and Society*, Stanford, 1974, see also D. Dinnerstein, ***The Mermaid and the Minotaur. Sexual Arrangements and Human Malaise***, New York, 1977, pp. 38-75. ورغم أن البعض يحتجون بأن هذه النظرة الفرويدية مقصورة على طبقة وسطى في فيينا في سياق منعطف القرن العشرين، وأنها من ثم لا يمكن أن نلتمسها كتحليل سيكولوجي عام للسلوك، وإنما كوصف سيكولوجي، إلا أن سياق الطبقة الوسطى اللبنانية لهذه الكتابات يقارب السياق الفيينيسي.

(٨) Carol Gilligan, *In A Different Voice*, Cambridge: Harvard U.P., 1982, pp. 35-8

(٩) قارن أيضا: إدويك جريديني شيبوب، الأنبار رقم ١٢، بيروت، ١٩٧٩، صص ١١٠، ١٤٢-١٤٥.

(١٠) لقاء مع توفيق عواد، بيروت، ٢٩ مايو ١٩٨٢.

(١١) Andre Bercoff, *La Guerre des Autres*, Paris, 1977, p. 13. وتكتب حميدة نعنع أيضًا عن "إشعال الحرب العالمية الثالثة"، *الوطن في العينين*، ص ٧.

(١٢) وصف فوسل الحرب العالمية الأولى بأنها كانت تتميز بالتناقضات و"الانقسامات الثنائية الضخمة" التي كان من السهل فيها تجريد العدو من شخصيته (*The Great War*, pp. 75-82).

(١٣) "وصرخ صوت داخلي: هذا كابوس، لا ثورة"، السمان، *كوابيس بيروت*، ص ٦١. ولكنها كانت تريد ثورة بلا دماء، ص ٤١. قارن، عسيران، *الأسطه*، ص ٩، ١٠. وفي رواية نوال السعداوي *امرأة عند نقطة الصفر*، كان تقييم فردوس لرجال الثورة قاسيًا. كانوا مثل الآخرين جميعًا، يستخدمون ذكاءهم ليحصلوا، مقابل المبادئ، على ما يشتريه الآخرون بنقودهم. الثورة بالنسبة لهم مثل الجنس بالنسبة لنا (كانت البطلة عاهرة). شيء يساء استعماله. شيء للبيع. (ص ٨٨).

(١٤) Friedman, "Living with the Violence of Beirut", *NYT*, 17 July 1983, p. 18. Salameh, *Enfants*, pp. 76-7.

(١٥) يشير شيبوب إلى أن عدم المبالاة تعتبر جريمة، قارن، ص ١١٣. ولكن هذه اليقظة المستمرة ضد حالة التبلد صعبة. تقول ماري تيريز عربيد في إحدى البطاقات: "أصوات

طلقات الوعى خطيرة ونحن كثيرون، أكثر من أن نستطيع الوعى. فلنجتث هذا الوعى حتى لا نشعر بأى معاناة". *Ma Guerre Pourquoi Faire?* Beirut, 1980, p. 38.

(١٦) تكتب جيليان أن بعض الرجال كانوا مستعدين للتضحية بالناس من أجل الحقيقة، لأن "أخلاقهم أصبحت رمزًا للحياة". وتقارن بين استعداد إبراهيم للتضحية بإسحق بينما تستجيب الأم لسليمان، *Voice*, p. 104; see also p. 163.

(١٧) "الأمل فى أن الأخلاق تنطوى على طريقة لحل الصراعات حتى لا يضار أحد... الصلاح صيانة للإنسان، القيام بالتزامات المرء ومسئولياته تجاه الآخرين، دون التضحية بالنفس، إن أمكن"، Gilligan, *Voice*, pp. 65-6.

(١٨) "أريد أن أفعل، إلا أننى لا أستطيع رغم أن النضال داخلى يستمر كلعبة شد الحبل بين... أم ومواطن"، صليبى، *From under the Debris: A Personal Viewpoint*، ص ٦.

(١٩) بعد قتل فتاة على يد أحد القناصة، تتبادل الأم والجدة الاتهامات بالإهمال، *أسطه*، ص ٨٥. وفى مقال منشور فى *Wall Street Journal*, November 1982, entitled "Lebanon's Children"، تكتب جان مايور Jane Mayor عن فتاة صغيرة "انفجرت فى والدها قنبلة حينما توقف ليلتقط باقة من الزهور البرية كانت وقعت منها فى أحد الحقول، وظلت تصرخ كل ليلة لمدة عامين، اعتقادًا منها بأنها قتلته". وفى "Her Bird" in *Ward No. 12*، يقدم شيبوب رجلا فقد زوجته لتوه فى أحد الانفجارات. وفى البداية لا يستطيع أن يفهم ما حدث، ثم يغمره الشعور بالذنب. إنها غلطته، لأنه قاوم توسلاتها بترك بيروت والذهاب إلى الجبل للبقاء مع أطفالهما.

(٢٠) هذا التركيز على البطولة يعكس حالة الشخص الذى ينظر من الخارج، والذى لا يمكنه تخيل أن الميت مات بلا سبب. انظر الفصل الأول. قارن، سلمى الخضرا الجيوسى، Salma al-Khadra al-Jayyusi, "Two Types of Hero in Contemporary Arabic Literature" in *Mundus Artium*, vol. 10, 1977

(٢١) Showalter, *A Literature of their Own*, p. 181, cf., p. 244. فى ٢٣ مايو ١٩٧٧، التقت سلوى البنا بالسمان حول بعض مشكلات الكاتبات. أجابت السمان: "لابد أن تكون الكاتبة مستعدة للتعرض للقتل اجتماعيًا أكثر من مرة قبل أن تحقق طموحها الأدبى. يجب أن تنهض باستمرار من الرماد لتستمر من أجل ما تؤمن به". السمان، *القبيلة*، ص ٣٣٠. قارن، Miriam Schapiro, "Notes From a conversation on art, feminism and work" in Sara Ruddick and P. Daniels, *Working It Out: 23 Wonen Talk about their iaves and Work*, New York, 1977, p. 304. وتكتب جريس ستيوارت قائلة أن التوتر بين الفنان والمرأة هو الذى تستمد منه رواية الفنانة كبطلة، ويجعل منها شكلا نسويًا متميزًا. فالتوتر يُخلق بين "الحاجة للتكامل الكلى والحاجة لخلق نفس منفصلة"، Grace Stewart, *A NEW Mythos*, pp. 115, 102.

(٢٢) نصر الله، *تلك الذكريات*، صص ٤٢، ٤٧، ٢٠٤، ١٩٦، ١٩٨.

(٢٣) قنعجى، *رفيق القرن العشرين*، ص ٦٤. نصر الله، *تلك الذكريات*، ص ٢١٥. السمان، *كوابيس بيروت*، ص ٢٥٦. انظر الفصل الثالث فى هذا الكتاب.

(٢٤) تقول عدنان: "إذا قابلتنى فى الشارع لا تكن واثقًا أنه أنا. فمركزى ليس فى النظام الشمسى... أنا، أحيانًا، أتحدث عن نفسى بضمير المتكلم، وأحيانًا أتحدث بضمير الغائب.." "In the Heart of the Heart", pp. 23, 33.

(٢٥) انظر الفصل الرابع فى هذا الكتاب.

(٢٦) لقاء مى ميناسه مع السمان، ٢٢ يونيو ١٩٨٠، فى جريدة *النهار*.

(٢٧) Cahill, *Women and Fiction*, p. 85.

(٢٨) "... رؤية جسد قتيل – لا يهم أي جسد – يؤذي المرأة. لا أظن أن امرأة يمكنها أن تفكـــر في الأمر على أساس الأرقام – دون اعتبار للأشخاص. ثمة شعور أقرب بالجـــسد، بقيمـــة الحياة". Hinz, *Anais Nin*, p. 105.

(٢٩) نصر الله، *تلك الذكريات*، صص ٢٤٠، ٩٨. لم يكن أحد يعرف من يحارب من، وحتى لو كانوا يعرفون، فإن ذلك ما كان ليصنع أي فرق.

الجزء الثالث

وعى جديد

الفصل السادس

ثم أود أن أبعث[1]

فى الثامنة وخمس دقائق من صباح الرابع والعشرين من مايو ١٩٨٢، قادت سكرتيرة سيارتها إلى مجمع السفارة الفرنسية فى بيروت الغربية. وما إن اجتازت الحرس حتى ضُغطَ أحد أزرار أجهزة التحكم عن بعد، فانفجرت السيارة، وتمزق جسد المرأة. الذين جاءوا فى الصباح الباكر للحصول على التأشيرات، وحراس الفترة الصباحية، انفجروا أشلاء. تناثرت الأشلاء والأحشاء والدماء فى الحى كله. بعد يوم واحد، أزيلت بقايا الجلد والدماء عن جدران المبنى المقابل، وحل الزجاج الشفاف - الذى كان يحذره الناس دائمًا - محل الزجاج الضبابى فى الطوابق الخمسة كلها، وأُنقذ ما يمكن إنقاذه. الذكرى الوحيدة لما حدث فى ذلك اليوم من وحشية لا إنسانية، كانت يدًا متفحمة، تقبض أصابعها على سيجارة فى تيبس الموت، وُجدت فى آنية للزهور بعد عدة أيام.

أمل ويأس

بعد سبعة أعوام من الحرب الأهلية فى لبنان لم يكن هناك سوى القليل مما يستطيع الغريب أن يفهمه أو يستوعبه، فى شعب بدا عازما على تدمير ذاته[2]. ومع ذلك فتلك لم تكن حربًا انتحارية، بل حربًا للبقاء. وما من شك فى أن الأفراد لو استسلموا للغضب والقتل بلا رحمة، لكانت بيروت الآن أنقاضا. لكنها ليست كذلك، فأهلها لن يدعوها تموت، ولن يتركوا أنفسهم للموت.

كان البقاء على قيد الحياة فى لبنان يعنى أكثر من مجرد الحياة رغم الفوضى، وكان أيضًا علامة على نوع من وضوح الرؤية. فقد أصبح البقاء هو

إدراك أن النساء قد مكثن والرجال رحلوا، أن النساء قد تحملن مسئولية غيرهن عبر قرارهن بالمكوث، وأن الرجال قد تحملوا مسئولية أنفسهم ورحلوا. كتبت طرفيات بيروت جميعهن عن تصميم المرأة على المكوث مهما بدا هذا التصميم خطرًا وعديم المعنى.

الدعوة إلى تحمل المسئولية والصمود أمر طيب جدًّا، ولكن كيف يمكن الحياة فى مثل هذه الفوضى، ناهيك عن البقاء على قيد الحياة؟ سيحلل هذا الفصل بعض أعمال لينا مقدادى طبارة وديزى الأمير ونهى سمارة وفينوس خورى-جاتا وإيتيل عدنان، فى محاولة لرسم هيكل الحرب بصفتها محصلة بقاء أفراد، ولحظة فى تاريخ وعى جماعة.

كُتبت رواية لينا مقدادى طبّارة ***البقاء فى بيروت*** (١٩٧٨) فى أعقاب "حرب السنتين" وهى على شكل أقرب إلى اليوميات[٣]. فالأحداث مسجلة مع الاستفادة من بعض الفواصل الزمنية، ومن هنا فإن التعليق على الأخبار لا يتعدى حدود المتطلبات الروائية. ويجد القارئ نفسه، من مرحلة إلى أخرى، داخل حرب طبارة. ورغم أن الكاتبة لا تدّعى تمسكها بالموضوعية، إلا أن وثائق هذه الحرب الفردية تعكس حرب الآخرين.

فى البدء كان الخوف "... كنا نرتعش طوال الليل، ننتظر ضربة الموت" (ص٨٤)، وبمرور الوقت، على أى حال، يتراجع الخوف وتجد أن الموت كان

> قد بدأ يشكل لى جاذبية معينة. ألا ينبغى أن أشعر بحنان غير واع تجاهه لكى أبقى بكل هذا العناد فى هذه البلدة التى يحلق الموت فوقها كطير كبير يحلق فوق فريسته؟ (ص٣٩).

وأخيرًا، تستسلم لحب المخاطرة؛ فهى لا تريد ترك بيروت، ولا أن يفوتها الرعب[٤]. لقد تكللت الإثارة بالعودة إلى الدين؛ فبما أنه التبرير المنطقى للقتال، فيبدو وكأنه لا يمكن إدراكه إلا وفق تعبيرات دينية[٥].

هزنى الأمر كثيرًا حتى إننى، أنا التى لم أكن أومن بشيء، فاجأت نفسى بأن بدأت أصلى بين زجاجتى كونياك تكفيان لإثارة استياء النبى، الذى حرم الكحول على أتباعه (ص٨٤).

لكن كيف للدين أن يكون مسئولاً عن الانقسامات التى ظهرت ليس فقط فى أحياء المدينة، بل فى داخل العائلات: وجد أبناء العمومة أنفسهم فى معسكرين متواجهين، ووجد الإخوة أنفسهم، دون علم منهم، يرمون أخوتهم بالرصاص[٦]. ثم يأتى تبلد الحس (ص ١٣٩-١٤٠) الذى وصفته كل الطرفيات. فى ***أطفال نيسان*** تصف نهاد سلامة اللامبالاة بأنها:

لوكيميا تضع البلاد فى حالة من نوم الموات. إنه موجود فى كل مكان.... نراقب أنفسنا ونحن نبتلع لأننا غائبون عن أنفسنا. (ص٦٣)

فى ***مذكرات ١٩١٧-١٩٧٧*** ، كتبت وداد المقدسى قرطاس:

فى هذا الجو من الخوف بدأت حيواتنا تتزلق نحو إحباط مرير، حتى أن وفاة أحد الأصدقاء قد تحرك مشاعرنا قليلاً لبرهة (ص٢٠٣).

و فى أحد ***كوابيس بيروت*** تقول السمان:

يستطيع المرء الاعتياد على صوت الرصاص وأن ينام خلاله... فالنوم على صوت الرصاص يشبه نوم جريح خدر ألمه بعقار المورفين. (ص٨٨-٩٠)

لأن هذه، كما كتبت لينا مقدادى طبارة، لم تكن حرب انتصارات، بل حرب هزائم:

هكذا الأمر فى لبنان اليوم! لم تعد تحتفل بانتصارك - بل تحتفل بهزيمة الآخرين. (ص ١٦٣-١٦٤)

فى *ست مارى روز* تتأمل عدنان هذا الشعور "دعنا لا نتغنى بالانتصار، فليس هناك ملايين القتلى، لكن يحدث ملايين المرات أن يموت شخص ما" (ص٨٤)، وتشرح لينا طبارة تبلد المشاعر بأن تلك كانت حربا جعلت الجميع يشعرون بالخواء: "لن يعرفوا الفراغ الذى يأتى من العيش على حافة الجنون والموت" (ص١٧٥)، لقد ترك مساحة ضئيلة للإنسانية[٧]. وعندما اختفى الجانب الإنسانى تمامًا، تزايد البحث عن كميات متزايدة من المخدرات والكحول[٨].

نجا اللبنانيون بمعجزة، مات الكثيرون، ولكن أولئك الذين مكثوا وعاشوا بدوا أصلب عودًا. لكن طرفيات بيروت مجّدن القوة التى كشف عنها البقاء، وأشادت الشاعرة ناديا التوينى بالنساء:

نساء بلدى
يا من تجدن فى الفوضى ما يدوم[٩].

وعندما كانت مها فى رواية إملى نصر الله، *تلك الذكريات*، تخبر حنان عن الحياة فى بيروت التى تمزقها الحرب، وصفت الحيوية اللبنانية على النحو الآتي:

> فكرت أن الإنسان القوى، الجبار، الإنسان الذى لا تقهره الشدائد، موجود هنا، فوق هذه البقعة من الأرض. إنه مزروع فى أعماق التربة مثل أشجار السنديان والأرز فى ا لجبل... هذا الإنسان لم تقتله الحرب ولن تستطيع أية قوة أن تمحو اسمه من سفر الوجود. (ص٩٥-٩٦).

ورفضت نهى سمارة أن تفقد الأمل طالما "بقيت بيروت صامدة"[١٠]. فقدرة الفرد على البقاء دعمت الإيمان بأن المدينة عصية على الدمار، وبأنها رمز الشعب كله.

أعجبت طرفيات بيروت بقوة مواطنيهن وبإرادة البقاء لديهم، ولكنهن أيضًا حاولن أن يفهمنها، ما هذا النزوع للبقاء؟ فى ***قلعة الأسطه*** تطرح ليلى عسيران هذا السؤال، وتغامر بالإجابة. كانت هناك حيوية، وكبرياء، وأمل:

> ما هى الكبرياء التى تشبثنا بها فى أوقات الخطر والتى ساعدتنا فى الكفاح ضد الموت، لكى نبقى، لنتمسك بقوة

> بما تبقى لنا من حياة؟ لقد أنهكت المعارك قوانا، وأذابت الحماس فى قلوبنا..... لقد شعرت بتباطؤ قدراتى مع تدهور الوضع. كانت معجزة أننا أحياء لا تزال النبض الأقوى.... ما هذه المعجزة؟ هل هى الأمل فى الغزو؟ هل كانت الأمل فى الحياة فقط؟ أم أنها كانت ببساطة الشعور بأننا نبنى وطنًا كنا نكشف هويته؟... كان الشىء المهم هو أن نكون حيًّا. (ص ٧٨-٧٩؛ ص٩٣)

من الواضح أن البقاء على قيد الحياة كان يعنى العيش من أجل شىء ما، وبالنسبة لكثير من الطرفيات أصبح ذلك الشىء مع الوقت هو الوطن.

اعترف الجميع بأن البقاء على قيد الحياة كان معجزة، ولكنه، مع ذلك، يحتاج لإستراتيجيات. وهذه الاستراتيجيات لم تكن، بداءة، ثنائية – دفاعية/هجومية، فائز/خاسر – تربط فردًا بآخر. بل كانت ذاتية المرجعية. على المستوى الغريزى، كان البقاء قضية دلالية، فلا يمكن احتمال حدة الحالة إلا إذا لم يطلق عليها اسم "حرب"، لقد تم تجنب الحرب بصورة منطقية: كان الناس يشيرون إلى "الوضع"، أو إلى "الحوادث"، ثم يمضون إلى مشاغلهم اليومية[١١]. وعلى المستوى الاجتماعى، الوجودى، بدا أن البقاء يتطلب تركيزًا على حاجات الفرد وهمومه – إنها فلسفة نزلاء معسكرات الاعتقال. تعبر رؤية أحد المعلقين على معسكرات الحرب العالمية الثانية تعبيرًا قويًّا عن المشاعر فى لبنان:

> كانت الحياة فى المخيمات يهيمن عليها همٌّ واحد هو البقاء على قيد الحياة... كان الهم الأوحد هو أن تحيا. وكل دقيقة كانت مهمة، وكل تأجيل للحكم بالموت كان ملحًّا. كانت هناك دائمًا الفرصة لأن يعيش المرء، طالما أن جميع النزلاء لم يقتلوا، ولا حتى فى معسكرات الإبادة[١٢].

أوصد معظم البيروتيين أبوابهم دون الحرب، واهتم قليل منهم بالخروج من حالة التبلد. كانت الوحشية مثل تلك المئات والآلاف من الصور فى الجرائد والصحف وألبومات طاولات القهوة. كانت الأولى صدمة، وكذلك كانت الثانية

والثالثة والرابعة. ولكن سريعًا، وسريعًا جدًّا، بدت جميعها متشابهة لأن الجثث مجهولة. وكذلك الأمر مع الكوارث. دائمًا ما يتأثر الناس - قليلاً - ثم، إذا ما ظهر أنها حدثت ثانية لشخص آخر، فإنهم يمضون دون التفات[٢٣].

عندما كانت تقصف الممتلكات، كان اللبنانيون يعيدون بناءها؛ لأن إعادة البناء، وهو الفن الذى أتقنته الحرب، كان سريعًا وبلا جهد. كل ما كانت الحاجة ماسة إليه كان المال وحماية الميليشيا المحلية التى كانت فى العادة تمول وتؤمن عالميًّا، وكانت آمنة فى موقعها. كانت الميليشيا هى الشرطة المحلية، فهى السلطة المحلية الوحيدة فى البلاد التى أصبحت فيها السلطة على المستويين الحكومى والإدارى مثار سخرية. لذا، كان من الطبيعى استرضاء هذه الميليشيات. وهكذا استمرت الحرب، فبتجاهل الميليشيات، وقبول تعدد السلطات والأعمال الوحشية، خُلقت جبهة متعددة الأشكال من العنف، ثم استمرت.

ماذا بمقدورهم أن يفعلوا غير ذلك؟ يقرأون أعمدة الوفيات، ويتقصون أولئك الذين فقدوا، ويبعثون برسائل المواساة إلى الغرباء المحزونين؟ يعانون معاناة رهيبة، ولكن بتجرد؟ أم كانت ثمة وسيلة للتمسك بالوعى والتهذيب، دون التأثر بهول المأساة؟ ألن يأتى وقت يستطيع فيه المرء النظر إلى الآخر، لا ليقاتله فقط، بل وليواسيه أيضًا؟

دعوا الناس يواجهون واقعهم ... وتتلفت حولها .. هل
سمعها أحد؟ ماذا يفعل الناس لو واجهوا واقعهم؟ يزداد
غيظهم، تزداد شراستهم؟
تكره السجاير والخمور المخدرة التى تخفف من الموت
غيظًا.
(صور للمهجرين الجائعين العراة، بلا سقوف، يعيشون
على الصدقات).
هذا إذا وصلتهم من زعمائهم، ولأنها لا تصلهم لا يجدون
غير السرقة واحتلال بيوت الآخرين لاستمرار العيش.
تكره العيش على السرقة وتجد العذر للسارق الجائع...
ولكن السارقين هم غير الجائعين!! (ص٤٨)

في هذا الاقتباس من *في دوامة الحب والكراهية* تحث ديزي الأمير القــراء على الوعي والاهتمام بالآخرين. وخلال هذه المجموعة من القــصص القــصيرة، يتمزق القراء بين العواطف المفرطة، بين حب الأصدقاء والجيــران المــساندين، وبين كراهية أولئك الذين يشتهون القتل. تنأى ديزي الأمير بنفــسها عــن حــرب السنتين لعلها تستطيع إضفاء طابع رومانسي وإعادة البناء. كان يمكن أن تكتــب – دون تزييف واع للحقائق – أن الحرب قد أطلقت في المراحل الأولى حالات التوتر المشتركة التي تكاد تكون غير محتملة والمتراكمة على مدار عشرين عامًــا. لقــد جلبت المأساة المشتركة التعاون والحب.

في "نحن الذين نحبك"، وهي قصة حقيقية في مجموعة الأمير *في دوامة*...، تبقى البطلة وحيدة في شقتها المهجورة في بيروت الغربية، حتى البــواب غــادر البناية. ولكن، عندما يبدأ قصف القنابل، يعود جيرانها وأصدقاؤها لنجدتها. وتعلــن أن الكراهية موجودة دائمًا، والحب سلعة نادرة، وحتى عام ١٩٧٩، كانت تشعر أن كل فرد يمتلك بعض الخير الذي يمكن اللجوء إليه. كان هناك إيمان كبير بأنه:

> لا يزال هنا إنسان يتلهف، إنسان يريد أن يحب، إنسان يتمنى لو يتمنى، إنسان يــستطيع أن يمــسك باللحظــة وينتظر.
> والإنسان الذي فقد مقدرتــه علــى الانتظــار والأمــل والمحبة يحمل كل هذه المعاني في نفسه لأنه يتــساءل عن سبب ظهورها. (ص١٢)

أهدت ديزي الأمير هذه المجموعة من القصص القصيرة إلى أولئك الــذين سعوا للوصول إليها في أسوأ الأوقات، كانت رغبتهم في المساعدة دليلاً على وجود الإنسان في لبنان تحت الدمار والخراب. الحب كان سلاحًا فعالاً، وقد أكدت السمان هذه القوة في "كوابيس بيروت":

> كل ما في هذه المدينة ضدنا، لا لأننا ننتمي إلى دينــين مختلفين، ولكن لمجرد أننا ... نحب..... غريب أمــر البشر في هذه المدينة. لو ضممتك إلى صدري وقبلتك

> لصار كل الذين يرقبوننا من خلف الصخور شبه أعداء لنا.. . وإذا اعتدى أحدهم علينا فسيغض الباقون الطرف.. أما إذا صفعتك مثلاً، فإن أحدًا لن يتدخل لا لأنهم سيظنونك زوجتى، بل لأن مظاهر الكره لا تثير البشر فى هذه المدينة بقدر مظاهر الحب... الكره مشهد عادى بالنسبة إليهم.. الحب مشهد خطر.. تهديد لهم. (ص٧٤-٧٥، ١٦١-١٦٤، ٩٧).

وعلمت ست مارى روز، فى رواية إتيل عدنان، أنها "كلما حدثتهم أكثر عن الحب، كلما ازدادوا خوفًا" (ص٧٦).

كان الأمل موجودًا طالما بقى الحب قويًا، لكن الأمر لم يستمر بالنسبة لديزى الأمير، فمجموعتها الثانية ***وعود للبيع*** لا تحمل إهداء. فلم يعد هناك من يستحق. الناس، كما قالت، فقدوا أرواحهم، لقد سمموها بغضبهم وعدوانيتهم، لأنهم، بعكس الحيوانات، لا يقتلون من أجل البقاء، بل للمتعة: "أصبح لبنان مثل كأس مشروخة: ربما يمكن ترميمها، لكن الهواء دومًا سيمر من خلالها"[٤١].

وعود للبيع مليئة باللامبالاة، حتى أن الاستخفاف المتولد عن الإحباط، وحده يستطيع تخفيف الألم. فالأبطال يشكون من الضجر، والتبلد المرعب، الذى حذر منه أغلب الكُتّاب فى هذه الحرب:

> لو قالت أنا لست سعيدة، لكان هناك إمكانية سعادة مفقودة أو منتظرة، لكنها لم تشعر بشىء، أهو سأم؟ أم أنه قنوط؟ لا جدوى من تحسيسها بانفعال. الطبيعة بكل مخلوقاتها الظاهرة والخفية غير قادرة على تحريك نفسها بانفعال أيًا كان نوعه. (ص٧)

وفى قصة ديزى الأمير "الصفوف الأمامية والصفوف الخلفية"، كان هذا الضجر بعض بقايا حالة زهرة قبل الحرب:

> هى لا تحس بشىء... لأنها هى نفسها لا تدرى بما تحس. أتحس باللاشىء؟ حتى هذا اللاشىء ليس بالعمق الذى يحرك الرغبة فيها للتعليق على ما ترى أو تسمع. (ص٨٥)

فى قصة أخرى من *وعود للبيع* تشخص طبيبة حالة زوجة أسىء إليها لا تستطيع التحدث بصراحة عن علتها، فتلجأ إلى الطبيبة تطلب علاجًا، والطبيبة عاجزة، فعلى المريضة مواجهة زوجها، ووالدها وأخيها، وأمها ومجتمعها. (ص٨)

يجب تحدى الجميع.

فالحرمان لم يعد حضًا على التآلف والاتحاد، بل على الكراهية والشك والخوف والعدوان. لقد أصبحت الحرب أسلوب حياة متخندقة، حقيقتها معتمة، وفى تلك العتمة مات الأمل. وبدت الحلول سخيفة، والوعود كثيرة ومفتقدة للقيمة، كان اليأس لا يزال متخفيًا فى ١٩٧٨، وفى ١٩٨١ أصبح طيلسانًا يغطى العالم بأسره.

أعراض بنيلوبى(*)

لقد جلبت الحرب الظلام إلى أرض النور[١٥]. تنتزع ديزى الأمير من هذا الظلام لحظات لا تستحضر الرعب والانفجارات نفسها، بل عتبة الشعور. وفى "الغد"، كانت البطلة فى طريقها إلى المنزل. سمعت انفجارًا فلم تحرك ساكنًا. لم

(*) بنيلوبى Penelope: فى الميثولوجيا الإغريقية، إحدى شخصيات أوديسا هوميروس، كانت زوجة أوديسيوس (يوليسيس) ملك إيثاكا، ظلت تنتظر عودة زوجها من حرب طروادة، رافضة الزواج من غيره من الأمراء العديدين الذين مارسوا ضغطًا شديدًا عليها وعلى أسرتها لكى تختار زوجًا منهم. وأخيرا قالت إنها سوف تختار أحدهم بعد أن تنتهى من نسج كفن والد أوديسيوس، وظلت كل ليلة، لمدة ثلاث سنوات، تفك جزءا من الكفن الذى تنسجه لتؤجل تنفيذ قرارها. وعندما يعود زوجها، بعد عشرين عاما، يتخفى لكى لا تعرفه وليتأكد من إخلاصها. وفى النهاية يكشف زوجها عن شخصيته، ويقتل كل هؤلاء الأمراء الطامعين فيها بمساعدة ابنه وخادمه. وتعتبر بنيلوبى رمزًا للإخلاص النادر للزوج. [المراجعة]

تسرع. لو كان مكتوبًا لها الموت لماتت مهما بذلت من محاولات لتجنب مصيرها[٦٦]. وما أن دخلت بنايتها حتى أخبرها الحارس أن بعض العناصر المسلحة حاولوا اقتحام شقتها، رغم تأكيده لهم أن الشقة مسكونة؛ فآداب السلوك فى هذه الحرب لم تكن تسمح للمخربين، مهما بلغ تجردهم من الضمير، بوضع اليد على شقة مسكونة. لم تصب بالذعر، بل بالحزن لدى تفكيرها بالمجهود الذى بذلته فى عمل ديكور جديد للشقة. وعلى بابها كان الجيران واقفين بلا حول ولا قوة، رغم أنهم مسلحون. لقد أكد وصولها أنها تسكن الشقة، فانسحبت العناصر المسلحة على مضض وهم يطلقون الأعيرة النارية فى الهواء. ومثلما كان رد فعلها على حضورهم مبهمًا، كذلك كان لدى مغادرتهم، لا فرح ولا غضب، بل إدراك ذاهل بأنها نجت هذه المرة، لكن ماذا عن المرة المقبلة؟

هذه القدرية، هذا القبول بحتمية الخسارة والدمار يسكن أعمال طرفيات بيروت. ففى ***قلعة الأسطه*** لليلى عسيران، كان من الواضح أن البقاء مسألة حظ: "كنا نعيش ونحن مدركين أنه لا توجد هنالك خطة أو حماية باستثناء تشبثنا الشرس بالحياة ومقاومتنا... كلما كنت أعبر الشارع وأسمع رصاص القناص أتذكر مدى دقة الخيط الفاصل بين الخطر والسلامة" (ص٩١-٩٤)، وفى ***دموع القمر*** تصف وصال خالد أولئك الذين أصبحوا سجناء مخاوفهم والذين يحاولون البقاء بالعيش داخل منازلهم، بأنهم هم الذين سيتلقون الرصاصة الأولى من أول قناص.(ص ٢٧-٣٢) وفى *From Under the Debris* (***من تحت الأنقاض***)، كتبت نهى صليب صليبى عن أم تصر على أن يقضى ابنها، وهو عضو فى إحدى الميليشيات، ليلة هانئة آمنة. وفعل ذلك، لكنه يقتل فى سريره بشظية طائشة. (ص٢٥)

ما أقل ما كان يمكن للفرد أن يفعله، غير الانتظار. وتسجل ديزى الأمير فى "القمر المسروق" الهموم التى عاناها الناس طوال ٣٢ يومًا من انقطاع التيار الكهربائى. كانت البطلة، فى طفولتها، تخاف الغسق والليل الذى يتلوه، أما الآن فى "لبنان بلد الإشعاع والنور"؛ فقد أصبح الظلام هو العادى. حيث كانت الأيام تنقضى فى انتظار قاتم لليالٍ خافتة الإضاءة. فى هذا الظلام، الحقيقى والمنتظر، كانت تتوق للضوء أكثر من أى غذاء. حتى الموت نفسه كان مفضلاً فى الضوء وليس فى الظلام، فالظلام كان ظل الموت الحاضر بعناد لا يلين، يشق طريقه داخل كل

لحظة من لحظات الحياة. لم تخلُ لحظة من الإحساس بالموت والحاجة المصاحبة للضوء. ولكنها فكرت بحزن، لو كان للضوء أن يعود، لكان ذلك وقت سقوط قنبلة. لم يكن الخوف من أن العدو قد يراهم، بل إن الأقدار عاجزة عن مقاومة المهزلة. **(فى دوامة الحب والكراهية، ص٧١).**

عاد النور، وكانت البطلة مذهولة، تركِّز كل وجودها فى العنصر المسروق: "ما كان يهم هو أنها عادت بعد طول انتظار." لقد شحذ الانتظار المثمر حدة وعيها؛ فللمرة الأولى خلال شهور رأت القمر، لقد أدركت أيضًا أن هذه الشهور قد مرت دون أن تلحظ انشغالها بالانتظار. لكن، فى لحظة الوعى، انقسم الضوء وتشظى، فلا يمكن الإمساك بالوعى إلا ضمن موضوع.

إن الانتظار المعروف والمسجل هو الذى يعطى الحاضر شكلاً، وعلى مستوى منطقى، كان فراغ الانتظار نفسه هو الإستراتيجية الفعالة للبقاء. والوعى بانتظار لا شىء هو الشىء الوحيد الذى يمكن من خلاله تجاوز الوقت؛ انتظار اللحظة التى يجعل وصولها الانتظار ماضيًا/ضائعًا. ويتضح تجاوز الوقت فى "اللحظة". بينما تقرأ البطلة إحدى الصحف، تتساءل عما سيطبع غدًا عن اليوم. ويتيح لها هذا السؤال العيش فى حاضر أبدى، والذى، مهما كان محفوفًا بالمخاطر، يساعد على إبقاء المستقبل معطلاً، ويصبح الماضى فى الذاكرة هو الجوهر:

الساعة هذه... الدقيقة هذه... اللحظة هذه.
ماذا تفعل هى فى هذه اللحظة؟ البيت نظيفٌ؟...
ماذا فى هذه اللحظة من جديد؟... ماذا فيها من جديد؟... جديد تنتظره.
لا،... لا تريد أن تنتظر سيصبح الانتظار ماضيًا بعد لحظة تالية...
الدقائق تمر. الساعة انتهت. ماذا أحست؟
أخبارها تاريخ قديم حدث أمس قبل أربع وعشرين ساعة بكل دقائقها ولحظاتها. (ص٨٨-٨٩)

الصحيفة هى الحاضر عندما يحدث. وبتعبير آخر، فإن تسجيل الأحداث لدى حدوثها هو الإمساك باللحظة(١٧).

الانتظار يفترض مستقبلاً، شيئًا يُنتظر. عندما كانت تكتب ***فى دوامة الحب والكراهية***، كان لا يزال ثمة مجال، مهما كان صغيرًا، للأمل فى أن تكون هنالك أخبار ليست "رهيبة جدًا، أخبار ليست عن الخراب الكبير والظلام الدامس." (ص٣٥). إن شذرات الأمل القليلة هذه المستخرجة من ظلام يأس سريع الانتشار هى التى أتاحت لبطلة "المستقبل" المغامرة بمغادرة شقتها تحت قصف عنيف لتشترى لنفسها ثوبًا يناسب الربيع وكذلك الخريف. لم يكن ثوبًا للوقت الراهن، وإنما لمستقبل يمتد بتمهل على مر الفصول. فالشراء لم يتم بتهور أعمى وتبلد مشاعر، بصرف النظر عن حقائق الواقع، بل جاء بوعى، فيما يشبه التحدى للواقع، أو ربما بالرغم منه. كان تصريحا بأن الانتظار سيستمر – الانتظار للربيع وللخريف ولحالة سوية ممكنة تالية: "إيمانى بالإنسان كبير وألمى لضياعه أكبر، ولكنى مع "لمنتظرين أنتظر وأنتظر ولن أهرب من الانتظار" (ص١٢). فى "المستقبل" كان دافع البقاء خارج نطاق السيطرة، يكاد يكون مشيناً بأنانيته، برغبته فى مستقبل للذات. هذا الدافع قطع الاهتمام بالآخرين، لكنه، رغم ذلك، لم يكن عدائيًا. (ص٣٦)

الانتظار، كما نعرفه، قد يكون حيلة للوعى، ومن ثم لمكافحة التبلد الذى هو أكثر غرائز البقاء طبيعية. لكن حتى هذا الانتظار الواعى يبقى سلبيًا حتى ينتشر اليأس. عندها تكون النساء – وهن "الآخر" الهامشى، اللائى ينتظرن ويعرفن أنهن ينتظرن – هن اللائى يتلقين الضربة الأقسى. كانت النساء موضع الوعى، ولفترة من الزمن، خلق الوعى إمكانية المواجهة، وبالتالى تقويض غير المقبول. وعلى أية حال، فمع مرور السنين أصبحت الحرب شاملة ولا مفر منها، لكن الوعى لم يكن كافيًا. لقد حان وقت الفعل، فالانتظار لم يعد استراتيجية فعالة.

لقد جاء عنوان ***وعود للبيع*** ملائمًا: فالمستقبل خاوٍ، والوعود تحولت سلعا تباع وتشترى من قبل تجار الكذب. وقد تحسرت إحدى بطلات ديزى الأمير قائلةً: "إلى متى سيطول الانتظار؟... الأمل مات... الانتظار مات" (ص٧٧-٨٠). ليست

هناك نهاية محددة منظورة، لا نصر أو هزيمة لكسر الجمود الراهن[١٨]. كان لا بد من مساءلة الانتظار، العرف المعتاد للوجود فى زمن الحرب. ولَّد الوعى بالانتظار يقظةً ووعيًا بالمستقبل، لكنه أكد أيضًا خواء التوقع. كان الشىء الوحيد المتوفر بكل تأكيد هو اليأس. لم تكن النجاة من كل هجوم خلاصًا، بل مرحلة من مراحل الانتظار لهجمات أخرى. ومع الوقت، لم يعد الوعى وحده كافيًا: كان ينبغى أن يتحول إلى فعل.

واجهت ديزى الأمير المجتمع بالتحدى. تشكك فى كل شىء: الانتظار، الهرب، دور المرأة، دور الرجل[١٩]. يمكن للقراء متابعة تطور ردود أفعال الأفراد حيال الحرب من ***فى دوامة الحب والكراهية*** وحتى ***وعود للبيع***. البطلة الوحيدة التى غمرها ظلام الحرب ووحدتها اكتسبت آخر. وكان هذا الآخر ذكرًا. ولم يعد البقاء حالة تجريدية أو سلبية تعبر عنها محاولة الوعى الفردية. البقاء هو المواجهة والتحدى.

وفى ***فى دوامة الحب والكراهية***، تنتقد ديزى الأمير رجلاً حصل على عرض عمل فى الخارج وبرر رحيله بزعمه أن الوطن هو حيث تكون العائلة سويًّا. وفى "الدليل" تريد الراوية أن تركب هاتفًا لكى تتمكن من التحدث إلى الأصدقاء، لكنها تتساءل، أين هم هؤلاء الأصدقاء؟ وبينما هى تتصفح دليل الهاتف بحثًا عن الأطباء، تدرك أن معظمهم لم يكن هناك:

> معظمهم ترك لبنان وسافر. لم يعودوا قادرين على تحمل حرب أخرى.
>
> كلهم قالوا هذا فى القسم الأول من الحرب، وأقسموا، وأقسمت معهم، أنهم لن يمكثوا فى لبنان إذا عاد القتال، وقالت هى. هى قالت إذا عاد الظلام.
>
> وعاد القتال وعاد الظلام وترك الأصدقاء لبنان وبقيت هى.
>
> كانت تقول أنها مواطنة عربية غير هاربة. (ص٦٤)

فى رواية أمية حمدان ***الأزرق القادم مع الريح***، تقول ندى: "لا... لن أغادر بيتى... لن أسمح لهم بتمزيق وطنى!" (ص٨٣؛ وأيضًا ص١١٠) وفى ***جسر الحجر***، لليلى عسيران، تردد سكينة مثل هذه المشاعر. فطالما حثت الرجال على البقاء والعمل في الأرض بوصفه أكثر الأفعال الهجومية تأثيرًا، وعليهم التوقف عن الكلام الكثير:

> لا أحتاج اجتماعات ومظاهرات لأحب وطنى. لن أغادره كما فعلوا. سوف أموت على ترابه، سأظهر ليلاً كشبحٍ لأخنق العدو. (ص٩٠-٩١).

فى ***أنتم يا من أحبكم*** كتبت ضياء قصبجى عن رد فعل امرأة على مغادرة حبيبها. فعندما أعلن نيته وأراد منها مرافقته، أجابت:

- لكننى أحبك
- فلتسافرى معى
- وأحب وطنى"
- فلتبقى إذًا
- وحبنا...؟
- أسافر وأحبك... تبقين وتحبيننى.. تسافرين معى ونحب بعضنا بعضًا أو نفترق ونحن متحابان.. أموت وأحبك.. تموتين وتحبيننى...

> هل كنت جاحدة حين رفضت أن أرحل معك... مخلفين آثارنا.. وأماكن لقيانا... وأشجار وطننا الجريح...؟ هل خيل إليك أن حبى لم يكن حبًّا عظيمًا.. ولم يكن آسرًا؟

تبدو القصة التالية تكملة لها، تسأل البطلة نفسها بدهشة: "كيف نسيتك بمثل هذه السرعة؟ ولم يمض على فراقنا سوى بضعة شهور!" (١١٦-١٢١). وفى ***من تحت الأنقاض*** تؤكد نهى صليبى أنها لم ترغب فى الرحيل: "دعنى أمت فى وطنى ولا أعانى غصة عدم الانتماء" (ص ١٤، ٣٢) وكتبت توينى فى ***سجلات عاطفية*** (*Archives Sentimentales*): "أنتمى لأرضى المجنونة، التى أخلقها بموتى" (ص٦١).

لم يقتصر إدراك أن المرأة هى التى بقيت وأن الرجل هو الذى رحل على الطرفيات، فكما كان الأبطال الرجال فى كتابات طرفيات بيروت يعكسون لغة الأدب الذكورى، فإن البطلات فى كتابات الذكور يعكسن لغة أدب نسائى. فعندما غادر إريك، فى رواية أندريه بيركوف ***حرب الآخرين*** (*La Guerre des Autres*)، "البلد الذى لم يعد موجودًا" (ص٤٤)، أدرك أن حبيبته لونا سوف تبقى فى كل الأحوال. وعندما عاد إريك فى النهاية للحرب، وجد أنها ليست كما يشتهى وقرر الرحيل، أراد من لونا أن ترافقه، فتقول له:

> "أنا مرتبطة بهذه الأرض بكل خيط فى نسيج كينونتى. كل شخص يسقط يحفر موته على جلدى. المستقبل هو خيارى الوحيد، وسوف ينتهى يومًا. سوف نتعلم كيف ينظر أحدنا للآخر "وجهًا لوجه".
>
> "لن تستطيعى الاستمرار هكذا"
>
> "بل أستطيع، فأنا لست وحيدة. والمرء يعتاد على هذا. هنالك دفء الآخرين، العائلة والمصير المشترك. إنها أشياء تستحق. هل تعتقد أننى أستطيع التنفس فى باريس وأنا أعرف أن أهلى ممددون فى الممرات فى انتظار انفجار القذيفة التالية؟" (ص٨٤-٨٥).

غرفة تخص المرء وحده

كيف حدث أن بقيت النساء، النصف غير المرئى سابقًا من المجتمع اللبنانى، على ولائهن، بينما كان الرجال يغادرون؟ من يستحق أن يكون المواطن فى لبنان الجديد؟ إن هذا السؤال عن الجدارة الوطنية سمح بتقييم استعادى للنظام فى مرحلة ما قبل الحرب. ففى قصة ديزى الأمير "درجات السلم"، من قصص ***وعود للبيع***، ما أن تدخل الخادمة الصغيرة مرحلة البلوغ التى دخلتها بسرعة كبيرة دون إرادة منها، حتى تدرك أنها لا تملك شيئًا مطلقًا، ولا حتى "غرفة خاصة بها" (ص٤٠-

٤٢)، وتتمنى "ليتنى سلحفاة تحمل بيتها على ظهرها تدخله حين تشاء وتغلق الأبواب خلفها" (ص١٩). حسنًا... ربما كانت تمتلك شيئًا واحدًا، شَعرها. وباطمئنانها إلى هذه المعلومة، تذهب إلى أحد صالونات التجميل النسائية آملة في أن تتغير، مثلما كانت سيدتها تفعل. وتصدم عندما ترى نساءً مصطفات أمام المرايا، ورؤوسهن حبيسة غطاء حديدى. وتدخل زبونة على عجل، كان زوجها قد أنذرها بأنها إذا لم تصبغ شعرها بلون أفتح فلن يصطحبها معه ذلك المساء. ويتردد مصفف الشعر لكنه يوافق فى النهاية. وتدرك الخادمة أن ما افترضت أنه الشىء الوحيد الذى تملكه ولا يمكن سلبه منها – شعرها – قد تؤول ملكيته، فى بعض الحالات، إلى الرجال (ص٤٧).

ليس للنساء سيطرة على شَعرهن؛ لأن أجسادهن لم تكن أبدًا ملكًا لهن. فى "وجهان وامرأة واحدة" لنهى سمارة، يحب عبد الله شعر زوجته، ويدعى أنه بقى معها بسببه. وما إن تشتد سخونة الحرب حتى يغادر عبد الله إلى باريس. لم تعترض زوجته، لكنها بعد مغادرته مباشرة تقص شعرها: "لم تشعر بأى حزن... أرادته أن يراها الآن لتنسْيه تلك الذكريات الجميلة" (ص٩٤). لقد أعطاها مظهرها الجديد القدرة على رؤية الماضى من منظور جديد، تذكرت أنه كان يتشممها ويلعقها عندما يكون ثملاً، وكيف أنه كان يشكو من أنها لم تدعه أبدًا يشعر أنه يمتلكها. وما كان لها أن تدرك سوى الآن أنه كان محقًا، على الرغم من أنها لم تكن واعية بمقاومتها له فى ذلك الوقت. كانت تشعر على الدوام بأنها كانت من ممتلكات رجل ما، ولم يكن الزواج سوى تغيير فى الملكية، لكن عبد الله شعر بمقاومتها. وفى كل يوم، كان يترك مصروف البيت على الطاولة وهو يعرف "أنها كانت تكره أن تأخذ المال من يده". فعلى مستوى ما دون الوعى كانت ترفض دومًا ذلك النوع من العهر الإجمالى الذى يتضمنه الزواج[٢٠].

هذا المستوى شديد السلبية من المقاومة يمثل مساحة صوت المرأة قبل وأثناء القسم الأول من الحرب. فالنساء فى القصص القصيرة لديزى الأمير، والزوجات تحديدًا، ضعيفات وغير آمنات. فى ***وعود للبيع***، تصرح بأن هذه الحالة كانت؛ لأن النساء كن على الدوام أهدافًا للرغبات الداعرة من قبل الرجال (ص٩٢). كتبت أن النساء ينشأن اجتماعيًا بطريقة تشعرهن بالذنب لأنهن نساء

(ص٥٧). وفى قصة أخرى "مرايا العيون"، البطلة هى المرأة الوحيدة فـــى أحــد المطاعم. يمزقها القلق: "ما ذنبى إذا كنت المرأة الوحيدة فى قاعة طعام فندق يغص بالرجال؟" (ص١٩). ومن أجل القصة وكذلك النقطة التى تحاول توضيحها، تغادر البطلة المطعم دون تناول الطعام. لقد استقت المؤلفة هذه القصة من الواقـــع، فقــد وجدت نفسها ذات مرة المرأة الوحيدة بين مجموعة من الرجال الـــذين يتنـــاولون الطعام، لكنها بقيت ثابتة[٢١]. والقرار الأدبى الذى اتخذته بمغادرة الغرفـــة يجعــل الأزمة أكثر حيوية، فهذه البطلة ليست مختلفة عن غيرها من النساء، ليست امـــرأة تستطيع تحدى عواقب الخزى الاجتماعى عند التـــصرف كالرجـــال، كـــأن تأكــل وحدها، دون حماية من رجل، فى غرفة مليئة بالرجـــال. لقـــد استـــسلمت للميــل الأنثوى الطبيعى بتجنب المواجهة، وغادرت المكان ومعدتها خاوية.

فى "القطة والخادمة والزوجة"، لديزى الأمير، تـــشعر امـــرأة بالـــشك فـــى إخلاص زوجها، خاصة مع الخادمة. وفيما كانت تفكر بأنسب طريقة للـــرد علـــى سوء سلوك الخادمة المفترض، تنفجر الأخيرة فى نوبة غضب، فقد اتهمها الـــسيد بالكذب والسرقة! وتتساءل فى غضبها: "هل أنا زوجته... حتى يرمى غضبه فـــى وجهى؟" وتحت الشعور بالانسحاق تتبع الزوجة الخادمة وهى تخرج تاركة العمل. وفى الشارع تتردد عندما يعبر الطريق قط أسود: حتى هذا القط الـــضال الجـــائع يتمتع بحرية أكبر من السيدة الغنيـــة المتزوجـــة (ص٣٤-٣٥). الحريـــة ســـلمت بالهزيمة، وكذلك الغضب[٢٢]. العاطفة الوحيدة الباقية هى الحزن (ص٦٥). يمكـــن للنساء المتزوجات إعلان الحداد لكنهن لا يستطعن الاحتجاج، فما نفع هذه السلبية؟

لا شيء.

الفعل والعجز

لقد ولت أيام السلبية. ففى *وعود للبيع*، ما يهم هو الفعل النشط، للتغلب على اللامبالاة والقلق. والسلام طبعًا هو الطموح، ولكنه ليس السياق. يجب تبنى منطق الرصاص دون اللجوء للسلبية. لقد حان وقت رفض الأحلام والوعود التـــى هـــى صمامات الخداع الذاتى والهروب[٢٣].

كان مفهوم البقاء قد بدأ فى التغير. لم يكن هذا المفهوم يعنى استمرار العيش السلبى، بل الاعتراف بأن البعض قد عانى خلال القصف والنيران المتبادلة، ولـم يهرب، وبأن ذلك الذى استطاع البقاء يستحق الإشادة به. لقد أصبح أولئك الناجون أقوى وأصبح فى استطاعتهم المبادرة واتخاذ القرارات.

فى قصة "المستقبل الحاضر والماضى"، من مجموعة ***وعود للبيـع***، تقـرر البطلة ألا تتزوج، وقد جلب هذا القرار الارتياح واليقين:

كانت تدرى... تدرى أن هذه هى فترة الغروب.
وسيعقبها الليل بوحشته.
وغدًا... غدًا تطلع الشمس
غدًا.. صباح جديد.
غدًا يوم جديد. (ص١٤)

قبل اتخاذ هذا القرار، شعرت أنها مبعدة، مشيأة بانـشغال خطيبهـا بحبـه وسعادته الخاصة.

كان اتخاذ القرار تعبيرًا عن توكيد ذاتى جديد للنساء فى لبنان؛ فقـد كـان إحباطهن يجد بؤرةً. إن ***وعود للبيع*** سجل أدبى لحيواتٍ تمضى فى تـوتر. وهـذه القصص، قبل أى شيء، هى هجمات على موقف أبقى الحرب مستمرة[٢٤].

وتوجد الإدانة الحادة للموقف الذى أبقى الحرب مـستمرة - اللامبـالاة أو الهرب - فى قصة "وجهان وامرأة"، فى مجموعة نهى سمارة ***الطـاولات عاشـت أكثر من أمين***. فمثل العديد من الرجال يغادر عبد الله لبنان لكى يعول أسرته. لـم تفكر زوجته حتى فى الاعتراض على قراره بالرحيل بدونها، والواقع أنـه اتخـذ قراره على أساس أنها لم تتدخل قط فى شئون أحد، ولكن ما إن رحـل عبـد الله، وقبل أن يمضى يوم واحد، كان غيابه باقيًا.

هل ذهب إلى غير رجعة، أم لفترة الحرب؟ الأمران كلاهما سيان. وبـدأت تفكر. لقد أتيح لها أخيرًا وقت لتأمل ماضيها، واكتشفت أنها لم تعش قـط حياتهـا بشكل مباشر، بل كشيء ثانوى. كانت خبراتها ومفاهيمها على الدوام مـن خـلال

وساطته (نادرًا ما تحدثت عن زوجها باسمه، بل استخدمت الضمير المفرد المذكر).

قصت شعرها بطريقة تكاد تكون غريزية. لقد أراد امتلاكها بسببه؛ لذا يجب أن يُقص. وما إن قصته ثم صبغته بالأبيض حتى بدأت ترى وجهها يتغير. شعرت بداية أن ملامحها أصبحت أكثر قسوة، وشبهت نفسها بضابط أنثى من النازى - بعيدة كل البعد عن المخلوقة الضعيفة الخاضعة التى تحميها رغبة زوجها الاستحواذية الشرسة، لكنها ما أن استمرت فى التحديق فى صورتها المنعكسة فى المرآة، حتى رأت أن "ملامحها ملامح رجل". ارتدت الجينز، وقميص كاكى، وأخذت مسدسه. قررت خوض التدريب العسكرى، وبتغير مظهرها شعرت أنها محمية. لم يعرها الرجال فى ميدان التدريب أى اهتمام، وبدأت تشعر أنها حرة.

وعندما شعرت للمرة الأولى بالرغبة الجنسية، وجدت أنها تستطيع أن تشبع نفسها كما كان يفعل زوجها، إن لم يكن أفضل. كانت تكتسب السيطرة على جسدها وتعترف باحتياجاته، لكن من ذا الذى له أن يلبيها؟

> أخذت تفكر فى الرجال الذين تعرفهم.... لم تفكر بأحدهم يومًا كرجل.. كانت لهم أصوات مختلفة، إنها تذكر أصواتهم جيدًا ولكنها لا تستطيع أن تستجمع قسمات وجوههم أو طول قاماتهم، أو عرضها، كانت تراهم من خلاله، من يرتاح له ترتاح له. (ص١٠١)

لكن أحدهم كان مختلفًا. إنه "منح"، فقررت مطاردته. كانت قد بدأت تدرك أن ثمة خطأ ما فى علاقتها بالعالم، ولكن بما أنها اختارت أعز أصدقاء زوجها فإنها لم تستطع الانفصال تمامًا.

"كانت تراهم من خلاله"؛ لقد عاشت الحياة من خلاله. ويتضح هذا الوجود بالنيابة من خلال الأسلوب الذى كتبت به هذه القصة. فالتعبير عن الكل يقدم فى صورة إيقاع سريع يكاد يكون متقطعًا، والبطلة تقدم وصفًا تفصيليًّا لمشاعرها ومزاياها الجسدية وأنشطتها، ثم ذكريات هذه الأنشطة عادة فى صيغة المبنى للمجهول، ودون تعليق، فلمحات العودة ذات البُعد الواحد إلى مشاهد من الماضى

لا تسمح للقارئ بالهروب من واقعية التجربة، بل تجبره على الاندماج التام مع اللحظات. هنالك القليل من التأمل، ولكن هناك إدراكًا تدريجيًا للماضي بوصفه سلسلة من الصور التي لم يتحقق لها العمق والمعنى إلا لدى نقلها عبر مستوى جديد من الوعي. كانت قد بدأت في إصدار الأحكام، وبدأت تشعر بالرفض ينمو داخلها بعد أن رحل (ص١٠٤). في البداية، لم تنعت قراره بالجبن، لكن نظرة المجتمع المحتقرة لفعله أخضعت تساهلها للاختبار؛ فعندما نزل أحد الجيران إلى الملجأ مع البطلة ووالدها، وأشار إلى شكاوى عبد الله على مدى العام ونصف العام السابقين، شعرت بحساسية تجاه نبرة التعليق.

بدأت تقارن الرجال في حياتها: والدها كان رجلاً؛ لأنه لم يترك عائلته أبدًا بل تحمل مسئولياته كاملة، أما زوجها فلم يكن كذلك. لكن حتى "الرجل" في حياتها، أصبح بلا حول ولا قوة – فقد شُلّ والدها بعد وفاة والدتها بعامين، وعندما تذكرت هذا فوجئت بأنها لم تستطع تحمل شفقة أي شخص باستثناء عبد الله، رغم أنه قوّض شعورها بالكرامة. كانت قد قبلت تقلباته بصمت، أما الآن، وبعد فوات الوقت، فقد رأت أن سلوكياته كانت مثل أحاديثه الفارغة عن "الثورة" – كانت كلها ادعاءات. لقد افترض أنها صدقت، وأنها تعجب بأي شيء يقوله أو يفعله. ومن باريس، كتب لها عن الألم الذي يعانيه، حتى مديره لاحظ هذا. وأكد لها أنه بمجرد انتهاء الحرب، فسوف يعود – لابد أن تصلي لكي يسود السلام، لعله يعود! اتصلت بمنح.

هذه القصة تتابع تطور امرأة من الاعتماد السلبي الصامت إلى القوة والتحدي. وهي تصل إلى لحظة قوتها من خلال غياب الرجل الذي كان من المفترض أن يعطي، وقد أعطى، حياتها معنى وشكلاً. بدأت عملية التغيير عندما قررت خوض غمار التدريب العسكري بناء على اقتراح منح. لقد أثارها التدريب، ولدهشتها تمنت لو لم تكن تطلق النار على دمى بل أشخاص. وقد حيَّد هذا الاكتشاف للعدائية خوفها وزرع في داخلها بذور الاستقلال. كان عليها التخلص من آخر آثار عبوديتها للرجال: والدها الذي خاطب عجزه واحتياجاته حس المسئولية عندها[٢٥]. كان عليها أن تكون وحدها، فرتب منح انتقال والدها للمستشفى وامتدح قرارها، فهدأت شكوكها وشعورها بالذنب: كان قرارها لا يزال بحاجة لخاتم الموافقة من رجل[٢٦].

وأخيرًا حصلت على غرفة خاصة بها، ولأول مرة منذ ولــدت تــوفر لهــا المجال للتفكير والتصرف باستقلالية، وعبد الله، إن عاد فى النهاية، سوف ســيجد شخصية مختلفة تمامًا عن المخلوقة الرقيقة التى تركها[٢٧]. كانت تعبر من الــسلبية إلى الوعى والرفض لما كان سابقًا من المسلمات[٢٨]. كانت تتحول إلــى المركــز، الذات، بالتباين مع الرجال الذين هم، بالنسبة لها، الهامش، الآخر. وعندما كتب عبد الله من باريس عن وحدته وأشواقه، قال أن "الانتظار يتملكه" (ص١١١). إن سلبية الانتظار – والتى هى فى العادة ملاذ الأنثى – قد فرضت على الرجل. انتظر عبد الله، فيما تحركت زوجته، لا كمرآة له، بل بدلاً منه.

تفكك النظام الأبوى

صاغ جان بيتك إلشتين رمز المرأة بوصفها مرآة فى سياق الحرب:

> النساء، اللاتى رفضن الصورة المستمدة من "الآخرية"، ميالات إلى التماهى مع الرجال وعالم الحــرب لــدى الرجل. أما المرأة التى انطوت على ذاتها التاريخيــة، فقد تراجعت إلى حقبة المرآة التى كانت فيهــا المــرأة غارقة بالكامل فى رمز المحارب. لكن فى هذه المــرة فقط، ترفض المرأة المكتملة أن تكون مــرآة للرجــل المحارب؛ فتحطم المرآة وتتماثل بالكامل مع الرجــل. وعندما تنظر إلى المرآة لا ترى الآخر المــسالم (لأن هذا سيجتاحها ويحيلها إلى وضع أكثر التباسًــا)، بــل هوية الذكر المسيطرة، التى أصبحت هويتها[٢٩].

هل كان هذا الافتراض لدور الذكر العدائى، على الأقل عند نهــى ســمارة، علامة على نهاية دور الأنثى كآخر مسالم؟[٣٠] لا أعتقد. قد يبدو الاحتمال الأقرب أن هذا التغيير فى الحالة من "الآخر" السلبى إلى "الذات" الإيجابية (فقد بدأت النساء فى رؤية أنفسهن يلعبن دور الشخصيات الرئيسية، إن لم تكن الوحيدة) كان علامــة

على حدوث تغير فى وعى المرأة بما يجب أن يكون عليه دورها المناسب.

وبينما بدأت النساء فى إعادة تقييم أدوارهن، بدأن يتساءلن أيضًا عن دور الرجال، ماذا كانوا يفعلون؟ هل ما زال الآباء على رأس نظام الإعالة التقليدى؟

فى مجموعة ديزى الأمير الأخيرة، ***وعود للبيع***، يستطيع القراء أن يستشفّوا غضبًا موجهًا نحو الرجال، والآباء بصورة خاصة[٣١]. فقد كشفت الحرب مواطن ضعف كانت فى السابق مخبأة خلف القسوة والمسافة الاستبدادية. تهاجم قصص ديزى الأمير أسس الثقافة اللبنانية نفسها؛ ففى "درجات السلم" تستاء الخادمة من والدها الذى جعلها تخدم فى المنازل وهى لا تزال طفلة. ثم اختفى.

> كم هى تكرهه هو [والدها]... يجب احترام الوالدين.
> يجب محبة الوالدين. نعم يجب احترامهما ومحبتهما..
> ولكن لم يجب هذا؟ أهى فريضة على الأبناء وحدهم؟
> (ص٣٩)

المرأة فى "القطة والخادمة والزوجة" تنتقد والدها بقسوة، وهو وزير فى الحكومة كانت تعرف أنه لص. لكنها تعرف أن المرأة إذا كان والدها عظيمًا فإن ذلك يجعلها شخصًا مهمًّا. وفى موجة غضب يائسة، تتمنى لو كان فى استطاعتها نشر حقيقة نفاقه. كم سيقلق هذا زوجها! وجدت نفسها عالقة فى شبكة من علاقات الحماية التى سلبتها حقوقها الفردية، حتى إنها لم تمتلك من السيطرة على جسدها ما يكفى لتدميره، هل عليها أن تنتحر، عندها سيجبر والدها طبيب العائلة على أن يقسم أن وفاتها كانت لأسباب طبيعية:

> حتى الموت... حتى الموت يمنعنى الآخرون من
> الاستمتاع به وأنا.. أنا التى لم أعش حياة طبيعية، ألا
> يحق لى رفض الحياة؟ ألا يحق لى إعلان هذا؟
> (ص٣٣)

لم تكن طرفيات بيروت يتخلين عن المسئولية، بل كن يشرن إلى خطأ جسيم فى مجتمعهن. كن يحاكمن البناء الأبوى الذى أخضع المرأة لحكم الرجل، والذى

كان لا أخلاقيًا فى أغلب الأحوال. كانت الحرب قد بدأت تقويض هذا البناء وإظهار أن أساساته كانت من رمال متحركة.

كانت ***الطفل المكتنز*** (*Le Fils Empaillé*) لفينوس خورى جاتا، رواية رمزية عن الحرب تقتفى أثر مراحل انهيار بيت الوالد، وتنفذ من خلال موشور لعائلة يدمر رجالها بعضهم بعضًا، وتنتظر نساؤها فى صمت اكتمال الدمار.

تحكى الرواية قصة فردريك من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى السنة الثالثة من الحرب اللبنانية، منذ كان شابًا حساسًا حتى أصبح رجلاً بشعًا فى منتصف العمر. وفى الخاتمة المكونة من صفحة واحدة يظهر عفريت وهو يسير مترنحا عبر نيران القناصة. لقد أصيب مرتين، لكنه ما يزال يتجه نحو عنف غير قادر على أن يؤذيه فهو ميت جزئيًا أصلاً. رأسه ميت، والجميع يعرف، حتى القناصة لا يصوبون إليه (ص٢٢١). إنه:

> .....شخص ميت لا يحد عليه أحد، ولا حتى أى مسحة من سواد، أو أى وردة مهما كانت صغيرة على كرسيه المعتاد فى غرفة المعيشة... شخص ميت لم يدفن أبدًا، أو ميت دفن فى نفسه، غاص يومًا ما فى بئر نفسه ولم يصعد ثانية أبدًا (ص٨).

فى أحد مستوياتها تبدو الرواية قصة شاب أكثر حساسية وتوحُّدًا من أن يستطيع البقاء، مأساة عبقرى خنقته التقاليد. وفى مستوى آخر، فإنها قصة تفكيك منزل أب من خلال جنون الابن الذى سمح لغرفة البنات بالتنفس.

لم يستطع والد فردريك فهم عبقرية ابنه، لذا فإنه يرسله إلى مستشفى للأمراض العقلية لكبح خياله الجامح والقضاء عليه (ص ١٩٢). وينجح، لكن العلاج بالصدمة الكهربائية يفاقم كراهية فردريك لوالده. إنه يخشى من أن والده إنما يريد قتله. وأخته، الراوية، تتملكها شكوكها الخاصة التى تريد إبعادها:

> ما من شىء مثل إدانة والدٍ لولده، يؤكد لى هذا صوت فى داخلى. إنه لأمر بشع جدًّا أن يرهب الآباء أبناءهم،

ويدفعوهم إلى تناول المخدرات ومن ثمّ إلى المصحات العقلية، لأنهم يزعمون أنهم غير قادرين على إرسالهم إلى مراكز إعادة التأهيل. (ص ١٩٩)

تدريجيًا تتوصل العائلة إلى رفض الوالد، وفى كل ليلة يمارس تمارينه فى غرفة المعيشة: المشى ثلاثة كيلومترات صعودًا وهبوطًا. ويتمنى فردريك، بغضب حانق على الأبوية المستبدة التى لا وجه لها، لو أنه يستطيع الإمساك بآلاف الكيلومترات التى قطعها والده ولفها حول عنقه العجوز، وأن يشدها حتى يخنقه (ص٩٩). وبالرغم من أن موقف فردريك ضعيفًا، فإن علاقاته السلبية قد أعطته على الأقل جوهرًا يمكن تدميره بقوة. أما أختاه فليس لديهما جوهر أبدًا؛ فنادرًا ما تُذكران، وإن جاء ذكرهما، فهذا يتم وكأنهما لا تنتميان إلى العائلة، التى تضم الأب والأم وفردريك وربما دايبين – ودايبين فقط لأنها هى التى استأنفت رواية كل شىء. لكن دايبين على علم باستثنائها من الثالوث الذى هو فى الواقع العائلة الأبوية الحقيقية. وعندما تترك فردريك وتذهب للريف لزيارة عمتها تتلقى رسالة من فردريك. وتملأها النبرة المرعبة للرسالة بالخوف، وتسقط أفكار انتحاره المحتمل دموعًا لم تستطع السيطرة عليها لا يراها سواها (ص ١٦٩). لم يعرها أحد أىّ اهتمام. وهى، وربما أختاها أيضًا، موجودات فقط بوصفهن انعكاسًا لمفاهيم الآخرين واحتياجاتهم، وفى هذه الحالة فإن الآخر المعنى هو فردريك.

إن فردريك قلق من أن دايبين قد تتزوج، بالطبع ستتزوج كل أخواته. أولئك الأخوات لسن أكثر من صيغة الجمع للمشكلة التى تمثلها إحداهن. بالنسبة إليه لا وجود لهن فى صيغة المفرد. ولا يعتقد فردريك أنه سيكون من اللائق أن يجد لأخواته أزواجًا. فهو يرى من الضرورى، من الضرورى جدًا، أن يرفض تناول الطعام إلى أن تتخذ دايبين قرارًا. ويقدم جمعٌ من الخطاب أنفسهم، بمن فيهم من مهاجر إلى أميركا الجنوبية، وهو الخيار المفضل لدى العائلة. وبعد أن ثبت أن هذا الخاطب غير مناسب إطلاقًا، أعلن فردريك: "لن نتزوج المتحذلق!" (ص ١٥٢). لاحظ ضمير المتكلم.

كم لجنس الذكور من امتيازات. إنه محط أنظار الجميع، خاصة والدته، ودايبين تنتقد علانيةً هوس أمها بفردريك، فعندما يمرض لا تبرح السرير. وتخبره

أمام الآخرين كيف شعرت به وهو بعد جنين، مستدعية ذكريات ذلك التقارب الفائق (ص ١٥٣، ١٦٠). وخلال مرضه، تصبح هامشية العائلة إلى جوار سليلها الـذكر واضحة كالبلور: فهم يأكلون فقط عندما يجوع، ولا يتحدثون إلا بعد أن يقول كـل ما لديه. وحين تسقط والدته طريحة الفراش، يخبرها فردريك أن عليها ألا تمـوت لأنه يحتاجها، فتبرأ من فورها (١٨٦-١٨٧، ١٩٨).

إن فردريك هو سبب بقاء أمه، وبقاء والده أيضًا. وبعد رحيـل فردريـك، يضعف والده:

> محرومًا من ضحيته الرئيسية (فردريك)، الشخص الذى
> مارس عليه طغيانه بصورة خاصة، كبر والدنا فجـأة.
> وحذا المنزل حذوه فظهرت عليه التجاعيد والتصدعات.
> (ص ١٢١)

هذا هو الرابط الأوضح القائم بين الوالد، الأب، المنزل، والنظام الأبوى(٣٢)؛ فالنظام الأبوى يتطلب الخضوع التام، وتعتمد سلامته على ذلك. وعنـدما يواجـه التحدى فإنه يرد بعنف فارضًا العقيدة أو الطرد. وبما أن الخيار الأول فـى هـذه الحالة قد فشل، لم يبق سوى الثانى. لقد "لفظه المنزل (فردريك) حالما ثبت، بما لا يدع مجالاً للشك، أنه مختلف عن الآخرين" (ص ٢٠٧). لا يمكـن التـسامح مـع الاختلاف، ويجب إزالته بأى ثمن.

وفى أحد مواسم أعياد عيد الميلاد تتفجر العلاقات، فى لحظة عفوية يلتقـى فردريك ووالده فى عناق عاطفى حميم هو آخر اتصال بينهمـا (ص ٢٠٩)، ثـم يستدير فردريك نحو والدته ويتهمها بتجاهل زوجها، وتركه يهرم. لكنها ترد بحسم أنه قطع الأشجار بوحشية فى أحلامها دون التفكير فيها أو فى الأشجار التى بكـت (ص ٢١٥-٢١٦). لا يكترث فردريك ويرحل، فحين يصبح استثمار الآمـال فيـه متعذرًا، ينقلب الغرماء على بعضهم البعض.

يتقوض المنزل الأبوى بتمرد طفله الحبيب الذى كان يبدو سـبب وجـوده، فعندما تتكشف العلاقات وتظهر هشاشتها، يدمر الرجال بعضهم بعضًا. مثل خوسيه أركاديوس وأوريليانوس، فى رائعة جابرييل جارسيا ماركيز ***مائة عام من العزلة***،

تأتى أجيال من الرجال وتذهب بدرجات متفاوتة من الاحتفال، لكنها المرأة، كل مع سميَّتها (أورسولا، ريميديوس، بيلار، ترنيرا)، هـي التـي تبقـى، وإن بهـدوء وبعدوانية سلبية، بعد عواصف الذات الزائلة والطموح والدمار. فى ***الطفل المكتنـز*** يكتب فردريك قصيدة عن أمهات يدمرن أبناءهن:

> بطريق الخطأ أو الإهمال... كان فى إمكانهم إكمال هذا الحوار إلى ما لا نهاية، حتى يبيض شعرهن، وتـسقط ألسنتهن، والزمن، المستنزف، يرسم خطًا عليهن، وبيده يتعقب الكلمة: النهاية (ص ٢٢٠).

نساء عائلة دايين المنتظِرات، مجهولات الأسماء، بقين ليحققن ما كان حُلمًا، ليس حلمًا بوصفه رفض للواقع، بل حلمًا بوصفه مشروع طوباوىّ:

> أحلام الأمهات هى طريق سفرنا ذات الاتجاه الواحـد. رحلات إلى بلدان حيث المنازل، جميعها، دافئة، وحيث الدرجات من خشب مصقول (ص ٣١).

أحلام الأم يمكن أن تخلق والدًا جديدًا، حقيقةً جديدة:

> عند الأم يختلط الواقع والحلم (ص ١٥٨)..... كانـت الأم تحلم بحوض استحمام ملىء بمحلـول الفورمـالين الذى نحنط فيه أبانا. لقد مات لأنه نسى فى تلك الأمسية كأس العرق. كل طرف من أطـراف جـسده أفـرغ، وجُفف ثم حُشى بلحم مفروم وكـل أنـواع التوابـل. (ص١٨١).

ويمكنها أيضًا أن تحلم بأنها بعيدة لكى تسمح للعلاقة "بين فردريـك ووالـده بأن تصل إلى ذروة التفاهم" (ص ٧٠). لكـن غيابهـا، لإتاحـة الفرصـة لهـذه الانفراجة، يتحتم أن يكون فى أحد أحلامها(٣٣).

للنساء أن يحلمن، ويمكنهن خلق حقائق جديدة، ولكن ليس خارج رءوسهن، أولئك اللائي اخترن الوقوف فرادى والمطالبة بحقوقهن خضن معركةً حاميةً ضد مواقف متخندقة. وتثبت رواية أتيل عدنان **ست مارى روز** (*Sitt Marie Rose*) صعوبة تمرد المرأة؛ فالمجرمون المسيحيون الأربعة لم يستطيعوا احتمال عار انضمام إحدى نسائهم إلى العدو، فكان عليها أن تدفع ثمن حماقتها وفي الوقت نفسه، أن تكون عبرةً لغيرها ممن قد يقعن في إغراء مثل هذا التهور. لم يكن يعنيهم حقًا ولاء أو عدم ولاء ست مارى روز، فهى فى النهاية لم تكن سوى امرأة، ولم تكن خيانتها سوى نتاج لطبيعتها النسوية الضعيفة. الرجال فقط هم المهيأون لمواجهة تحديات الحياة. لدى دخولها الصحراء يقول لها أحد القتلة:

> .... على المرء أن يعيش بنفسه، أن يجد طريقه وليس معه إلا خريطة وبوصلة لرؤية الطريق فعلاً. أما أنتِ، فلن تكونى قادرة على القيام بذلك. (ص٤)

كان هذا موقف الرجال، لكنه كان موقف النساء أيضًا. لم تكن ست مارى روز تعتقد أن مشاعر الشفقة والحب يمكن أن تكون قضية اهتمام سياسى، لم تكن تعلم أن الحرب جعلت أفعالها مرئيةً سياسيًا. الحرب، الموحِّد الأكبر، سلطت الاهتمام على المرأة، ومن بعدها على نساء أخريات، لقيت أفعالهن اهتمامًا:

> لقد كانت هى (ست مارى) أيضًا، تحت تأثير وهم آخر كبير، عندما صدقت أن النساء كن محميات من القمع، وأن القادة يعتبرون أن المعارك السياسية محصورة بين الذكور فقط. (ص ١٠١)

لقد سيَّست الحرب النوع الجنوسي، وكان الرجال على علم بذلك:

> نعم، لقد استغرقنى الأمر نحو عام من الحرب الأهلية، ومئات القتلى يموتون كل يوم فى بيروت، وفساد التحالف القديم بين السماء والأرض، لأفهم أن المرأة

> كانت شريكًا جديرًا، حليفًا أو عدوًا، لكننى أحد القلائل الذين يمكن أن يعترفوا بذلك. (ص ٣٥)

نعم، كانت الحرب تخلق امرأة من نوع مختلف، امرأة تتحدى النظام بقوة[٣٤]. ولكن ست مارى اعترفت بأن "امرأة تواجههم وتتجرأ على النظر إليهم فى عيونهم، هى شجرة يجب اقتلاعها، وقد اقتلعوها" (ص ٦٧). لن تستطيع المرأة المتحدية وحدها أن تحيا، فتصريحاتها السياسية تهدد الوضع القائم، ولهذا وجب قمعها. لكن الشكوك بقيت بعد إزالة الشيء الشاذ، فما حدث ذات مرة قد يحدث مرة أخرى. بمقدورهم اقتلاع شجرة واحدة، ولكنهم لا يستطيعون اقتلاع غابة:

> الواقع أنه بوصول النساء إلى منافذ أكبر للحصول على سلطات معينة، بدأوا فى مراقبتهن عن كثب أكثر، وربما بعدوانية أكبر. فكل عمل نسائى، حتى لو كان عملاً خيريًا أو يبدو بوضوح أنه غير سياسى، كان يعتبر تمردًا فى هذا العالم الذى لعبت فيه النساء دائمًا دور الإماء. لذا أثارت مارى روز الاحتقار والكراهية قبل يوم اعتقالها المحتوم بكثير. (ص ١٠١)

"كل عمل نسائى كان يعتبر تمردًا." كانت النساء يمثلن تهديدًا كبيرًا، حتى لو لم يكُنّ يدلين بتصريحات سياسية أو يتمردن علنًا. كانت أساسات المجتمع شديدة الاهتزاز لدرجة أن النساء، "اللائى لعبن دائمًا أدوار الإماء"، كن يكتسبن سلطة لم يكن الرجل ليحتملها. لم تكن النساء يتبادلن الأدوار مع الرجل لكى يسيطرن بنفس الأسلحة التى كان الرجل يستخدمها لشن الحرب – العنف واللامبالاة والهروب. لم يكن هدفهن الفوز والسيطرة، وإنما أردن شيئًا لم يستطع الرجل أن يفهمه ولهذا خَشِيَه: القدرة على البقاء بكرامة. كانت القضية العامة موضع بحث لأسباب أخلاقية، وليس لأسباب سياسية. لم يكن الفوز بهذه الحرب ممكنا: يمكن النجاة منها ومن ثم ربما تقويضها. هذا النوع من البقاء هو الذى كتبت عنه بيجى ماكنتوش:

> .... فى الجزء الأعلى من الهرم... البديلان الوحيدان هما أن تفوز أو تخسر... ولكن هناك منطقة أخرى من

النفس ومن الحياة العامة والخاصة تعمل بنظام قيمي مختلف... نظام يعمل منذ عهد قريب وفق مبدأ أنك تعمل من أجل أن يستطيع الجميع البقاء بكرامة، وهذا الجهد يفضي إلى بقائك الشخصي وإنسانيتك كذلك. وهذا النظام القيمي يلقى تأييدًا في المجال الذي أطلقنا عليه اسم الخاص، وغير المرئي، والمحلي[٣٥].

البقاء، مثل المسئولية، يربط الذات بالموضوع في آلية ذاتية الدفع. البقاء، مثل المسئولية، يجب أن يكون له معنى، فطرفيات بيروت يصفن الأشخاص الذين عاشوا هذه الحرب بأنهم تغيروا. لقد أصبحوا أقوى، ومثل الفلسطينيين، كانوا مصدر تهديد للآخرين. وبترديد صدى أصوات النهضويين بعد ١٩٦٧، تحذر إتيل عدنان من الفلسطينيين ومن هم على شاكلتهم ممن نجوا، والذين كانوا "وحيدين، مقتلعين ومطاردين... أنتم يا من تحبون النصر، احذروا من أن هزيمة الفلسطينيين ستكون خميرة تفعل فعلها في النفس العربية" (ص ٥٧).

كانت سلطة الناجين تتزايد، ولكن كان لا يزال عليها أن تقاتل ضد هيكل السلطة التقليدي الذي كان في الوقت نفسه أبويًا بطريركيًا، وما أسمته إتيل عدنان في إحدى المقابلات "قبليًا":

في الأوضاع القَبَلِيَّة، يعيش الشخص الذي يجاري تيار القبيلة العام سعيدًا؛ لأنها أو لأنه يتضاعف. فهي أو هو يشعر بأنه كثرةٌ. المختلفون فقط هم الذين يُسحقون[٣٦].

أن تختلف تحت هذه الظروف يعني أن تموت، بالمعنيين الحرفي والمجازي. ما يهم في غضون ذلك هو استجماع القوى. ما كان حاسمًا هو البقاء، وربما يمكنك في النهاية أن تتحدى وتغير.

هناك وظائف أسهل، وظائف أمتع بكثير. ولكن الكتابة بالنسبة للناجي ليست حرفة بل وظيفة، واجبا... "الدور الوحيد الذى أردته كان أن أدلى بشهادتى. وأعتقد أننى، وقد نجوت بالصدفة، فإن من واجبى أن أعطى نجاتى معنى، أن أبـــرر كـــل لحظة من حياتى"[٣٧].

إن وصية إيلى فايزل(*) للمثقفين لإعطاء النجاة معنى من خلال الفن أمر لا يمكن الهرب منه، وقد استجابت لها كاتبات مثل نهاد سلامة:

> فى خضم المعمعة أسمع نفسى تتساءل: ماذا للشاهد أن يتذكر بعد الحرب؟ نفسه؟ ماذا كان هـــو عنـــدما كـــان يعيش حياة عادية، عندما كان يحتضر وهـــو حقيقـــى، وليس حيًا وبدون حقيقة؟ [٣٨]

ليس كافيًا أن تنجو، فعلى كل ناجٍ أن يعى هذه الحقيقة وعواقبها، فقد أوجـــد البقاء وعيًا أنثويًا غير مسبوق، وكان لا بد من تسجيله حتـــى لا يختفـــى دون أن يلحظه أحد.

بحلول أواخر السبعينيات، كانت طرفيات بيروت يعترفن بأن النجاة كانـــت ممكنة، وأنه لهذا كان على كل من يستطيع البقاء فى لبنان أن يبقى. بدأن يتحـــدين الرجال الذين لم يعترفوا بمسئولياتهم الشاملة، وبعدم مبالاتهم العنيدة روجوا العنف. فى البداية التزمت النساء حافة الفعل، ولكن ما أن احتدمت الحرب حتى اضطررن لإدانة سلوك الرجال. ازداد فقدهن للصبر حيال أبنائهن وأخوتهن وأزواجهن[٣٩]. لم يعد آباؤهن يخيفونهن، بل يثيرون استياءهن. ولم يعد النظام الاجتماعى الذى سمح للرجل بالهيمنة المطلقة أمرًا محسومًا، رغم أن المرأة لم تكن بعد قوية ما يكفـــى، لكسر دائرة العنف. وكان الأمل يكمن، على أقل تقدير، فـــى الـــوعى. وبالنـــسبة لطرفيات بيروت كان على هذا الوعى أن يتحول إلى فعل، والفعل الوحيد الذى كن يستطعن الانخراط فيه هو الكتابة.

(*) إيلى فايزل Elie Wiesel (١٩٢٨-): أحد الناجين من الهولوكوست، عمل طويلاً من أجل اســـتمرار تذكر هذه المأساة على مستوى العالم، وحصل على جائزة نوبل للسلام (١٩٨٦) من أجل أعماله هـــذه، كان رئيسًا لمجلس الهولوكوست فى الولايات المتحدة حتى ١٩٨٦. [المراجعة]

الهوامش

(١) Etel Adnan, "In the Heart of the Heart of Another Country", in *MUNDUS Artium*, vol. 10, no. I, 1977, p. 24.

(٢) "الناس فى بيروت فاجأوه (القناص) بشهيتهم للموت، بانتحارهم الجمعى المدهش". السمان، *كوابيس*، ص ٩٢. "كيف يمكن أن نشرح الحرب لطفل، خاصة عندما تكون حرب انتحار جماعى؟.... كيف يمكن لشخص عادى أن يحدد ما هو الولاء؟" صليبى، *الأنقاض*، صص ١٣-٢٨.

(٣) وهذا الشكل الأقرب لليوميات هو ما اختارته أيضًا سلامة فى *Enfants d'Avril*، ولكن هنا يتخذ أحيانًا شكل رسالة إلى فيليب الغائب. وهذه الرسائل/اليوميات كتبت من ٢٢-٣٠ يوليو ١٩٧٦.

(٤) طبارة، ***البقاء فى بيروت***، ص ١٤٠. قارن، سلامة: "أقسم أحدهم باسم القديس فلان أنه لم يتخيل أبدًا أن الحرب سوف تمنحه الإثارة التى شعر بها وهو يلعب القمار". *Enfants*, p. 49، انظر الفصل الثانى.

(٥) فى رواية تالية (وفى هذه المرة موقعة باسم مقدادى فقط)، ***Surviving the Siege of Beirut***، تلجأ لينا ثانية للصلاة بتأثير الضغوط، ص ١٠٣. وتدعى حمدان أن "الصلاة كانت ملاذها الأخير أكثر من مرة" – الصلاة التى علمتها إياها جدتها (*الأزرق القائم مع الريح*، ص ١٢١). ولكن الصلاة أحيانًا كانت مزيجًا من "الفاتحة" عند المسلمين، و"الصلاة الربانية" عند المسيحيين، لتتأكد من أن الله، على أى توصيف فى أى من الديانتين، سوف يستجيب، ص ٩٦.

(٦) طبارة، *البقاء*، ص١٢٣. حمدان، *الأزرق*، صص١٠٠-١٠١؛ ١٣٠. قارن، وصال خالد، *دموع القمر*، صص ١٠-١٢. قارن، فى القصة التى تحمل عنوان مجموعة سمارة *الطاولات*، يصاب أمين بطلق نارى تطلقه ميليشياته، عندما كان يبحث عن عائلته فى منطقة يقوم بإطلاق النار فيها زملاؤه (ص ٢٢).

(٧) طبارة، *البقاء*، ص ١٧٧. وحتى أثناء الحصار الإسرائيلى، كان يمكن الشعور بالثقة فى الإنسان. فى *Surviving the Siege*، رشا، ابنة الراوية، ترهقها نشأتها فى مجتمع بلا قيم، فهى تعلن: "حسنا، أنا لن أقوم بمساعدة أى أحد عندما أكبر" (ص ٣١). ولكن بعد ثلاثة أسابيع، بعد أن سمعت عن مظاهرات فى نيكاراجوا قامت من أجل حصار بيروت، فإن هذه الطفلة، التى لم تعرف شيئًا فى حياتها سوى العنف، لا يزال من الممكن أن تحركها الأفعال الإنسانية الجمعية، فهى تعلن: "حسنا، هذا جميل من نيكاراجوا.. سوف أساعدهم عندما أكبر" (ص ٥٥).

(٨) شرائط زياد رحبانى ولين تشامون، "لا نزال بخير"، كان هذا التعبير محاولة لاستعادة لمسة إنسانية، رغم ما فى ذلك من سخرية. هذه الشرائط، التى أذيعت محتوياتها فى ١٩٧٦، ثم تم تهريبها بعد ذلك للاستخدام الشخصى، تنتقد الحرب بأسلوب يجعل النواحى السخيفة لوحشية المشهد الداخلى حاضرة دائمًا، ولكنها حاضرة بطريقة تبرز الوحشية والاستخفاف بالمخاطر

(Janet Stevens, "We're Still O.K., *Arab Studies (Quarterly,* vol. 3, no. 3, 1981, pp. 275-84)

(٩) نادية تويني، "Women of My Country" in *Liban. 20 Poèmes pour un Amour,* Beirut, 1979, p. 43. قصيدة لمياء عباس عمارة "أين تلدغ، أيها الموت؟" تحيي إرادة الحياة عند اللبنانيين: "أين حبيبي، أصدقائي/ دفء اجتماعهم/نعومة ملجأهم/تمزقها كل ليلة/ قنابل وطلقات/..../لبنان، الأرض الخالدة/الحياة بلا نهاية"، في *الرائدة*، مايو ١٩٨٥، مجلد ٤، رقم ٣٢، ص ٧.

(١٠) سمارة، *الطاولات*، صص١٢٦، ١٢٨، ١٤٠، ١٣٠. انظر عربيد: "في التحليل الأخير فإن أروع ما فعلناه هو بقاؤنا على قيد الحياة..." *Ma Guerre Pourquoi Faire*? ص ٤٥.
"تستمر لبنان في الحياة كدولة، رغم كل هؤلاء المحتلين وكل هذه الحروب، لأنه لم يعد كافيًا أن تطيح بالحكومة لتدمر البلد؛ بل عليك أن تقتل كل فرد فيه".
Friedman, "Living with the Violence of Beirut", *New York Times,* 17 July 1983, p. 52.

(١١) تلاحظ جلوريا إمرسون نفس النوع من التمويه اللغوي أثناء الحرب الفيتنامية. "لا يستخدم أحد كلمة "مات" أو "الموت". الرجل أصيب ولم يجرح. فإذا قتل يقولون ضاع أو ذرته الرياح. اشتراها، أو اشترى المزرعة. ذهن أو أضيء. فالموت هو الحالة القصوى".
Gloria Emerson, *Winners and Losers,* New York: Random House, 1976, p. 64.

(١٢) Harris, *Encounters With Darkness,* pp. 172-4.

(١٣) طبقًا لمقدادي، كان هذا هو الموقف اللبناني بشكل عام: "رأيت أن جميع اللبنانيين لا يزالون كما هم أمام الموت، يظهرون الاحترام عندما يكون موتًا فرديًا، ولا مبالاة عندما يكون جماعيًّا" (*Siege,* p. 19).

(١٤) لقاء مع ديزي الأمير، بيروت، ١٧ مايو ١٩٨٢، قارن، الأمير، في دوامة الحب والكراهية، صص ٦٩-٧٤. انظر أيضًا، Aldiz Nakhoudian, "Reliving the Past with Daisy al-Ameer (sic)" in *al-Raida,* November 1981, vol. 4, no. 18, p. 2. "فؤاد هو القاتل بمعنى الكلمة. وهو يعاني من مشكلة أنه لم يقتل أبدًا بما يكفي... وهو يفضل القتل على القبلات". عدنان، *Sitt Marie Rose*، ص ٢. هذه الحالة المتزايدة من التجرد من الإنسانية يمكن رؤيتها في الأطفال الذين ولدوا قبل الحرب أو أثناءها. فهم شديدي العدوانية: اللعب المفضلة لديهم هي البنادق. انظر
J. Abu Nasr, S. Vriesendorp, I. Lorfing, I. Khalifeh, "Moral Judgement of Lebanese Children after the Lebanese War" in *Social and Moral Issues of Children and Youth in Lebanon,* Beirut, 1981, pp. 34-46.

(١٥) تكتب السمان بحيوية عن الظلام: "سمعت شخصًا يتنفس عند المدخل. كان الظلام حالكًا، تحولت إلى أذن ضخمة منتبهة ومحاذرة. شممت شيئًا غريبًا، إنها رائحة الموت. ولم أعرف إذا كانت الرائحة مني أو من الكائن المجهول الرابض في الظلام". *كوابيس بيروت*، ص ٨٧.

(١٦) قالت الأمير في أحد اللقاءات، ١٢ مايو ١٩٨٢، أنها أصبحت قدرية. قبل الحرب،

(١٧) تقول عدنان فى قصيدتها "فى القلب" ("In the Heart"): أنا الشاعر فى قلب المدينة. نقطة. أنا شاعر هنا والآن". *Mundus Artinm*. p. 25.

(١٨) تدعى البطلة أنها تريد أن تنسى الانتظار الطويل الذى تحملته: "لا تنبش القبور ولا تعد قبورًا جديدة"
"أنت تفكرين بالموت"
أنا أفكر بالحياة"
"ما الحياة فى رأيك وأنت تمنعين نفسك من الانتظار؟"
"أنتظر ماذا؟" الأمير، *وعود*، *ص ٦٣*.

(١٩) كانت التقاليد أن تبقى المرأة فى البيت. وكان اتجاه المرأة إلى العمل المهنى من المفترض أن يكون تعويضًا عن فشلها فى المجال العاطفى (الأمير، *وعود*، ص ٨٨). وتعى طرفيات بيروت جيدًا أن قمع المرأة لا يحدث فقط على أيدى الرجال، ولكن النساء، والأمهات بشكل خاص، هن المسئولات غالبًا عن دوام التقاليد التى تقف ضد حرية المرأة. "الأم الصادقة مع نفسها، تخفى خلف دموعها جدارًا يحميها من الضعف، لعدم قدرتها على الفعل وأخذ القرار" Khoury-Ghata, *Le Fils Empaillé*. Paris, 1980, p. 178. وقد تساءلت وصال خالد عن دور النساء ومكانهن فى الحرب الأهلية. وتقدم "When The Streets Cry" بمقولة أفلاطون الجائرة: "أشكر الآلهة لأننى لم أولد عبدًا أو امرأة". وتكمل بقصة هى محاكاة ساخرة للقيم العربية. رامز طالب بالجامعة. تخضع أمه أخيرًا لتوسلات أبيه المخلصة بأن يعطى الابن الفرصة للالتحاق بالجامعة. وما إن يذهب رامز حتى يسمح للمشهد الاجتماعى بأن يؤثر عليه. كل ليلة تأخذه امرأة أخرى خارجًا. وأخيرًا، لا تتحمل أخته تلك الأفعال الفاضحة المخزية. تقف ذات ليلة وراء باب المطبخ شاهرة سكينها. عاد رامز بعد منتصف الليل. وتم الانتقام للشرف. (دموع القمر، صص ٧٧-٨١). وهذا القلب العكسى "للأعراف" يمكن قراءته فى رواية أليس ووكر Alice Walker *اللون القرمزى* *The Color Purple* (١٩٨٢)، حيث يقدم الجنس الأبيض كشذوذ عن القاعدة السوداء. خرج آدم من الجنة لأنه اكتشف عريه من اللون (ص ٢٤١). كان على النساء أن يحذرن الأذى الذى يسببنه لأنفسهن. كما كان عليهن أن يواجهن مجتمعهن ككل.

(٢٠) يوصف الزواج بأنه سجن، خالد، *دموع القمر*، ص ٦٩-٧٣. قارن، حمدان، *الأزرق*، ص ٦٧.

(٢١) قارن، الأمير، "الناس لا يحترمون السعداء"، فى *فيروز*، أبريل، ١٩٨١. قارن، عسيران، *قلعة الأسطه*، ص ٩٩.

(٢٢) لاحظ السخرية فى المقولة التالية للخادم فى "درجات السلم": "لم تفكر قبل اليوم فى أمر اسمه زواج وآخر يسمى إنجاب. ليس لها الحق فى التفكير بذلك"، أمير، *وعود*، ص ٤٢. قارن، Khoury-Ghata, *Le Fils*. p. 172. وفى قصة قلعجى "عند وصول جودو" "When Godot Arrived"، تتعرض السيدة لردّ جاف من خادمتها التى تطالب ألا تتعرض للمساءلة إلا عندما تتهاون فى عملها. وعلى عكس سيدتها، تستطيع أن تقول باقتناع: "حياتى هى أمر يخصنى". *رفيق القرن العشرين*، ص ٣١. ورد الزوجة الممرور هو "كيف يمكنها أن تفهم أننى بحاجة إليها، وأننى لست سيدتها. إن السخط هو سيد الجميع. سيد الإنسان. سيد الحشرات". (*رفيق*، ص ٣٣).

(٢٣) تسخر وصال خالد من حلم وجود عالم على القمر يتمتع فيه الجميع بالمساواة والشباب الدائم (*دموع القمر*، ص ١٣). وتشير الأمير أن الرجال يظنون أن المستقبل سوف يكون تحت تحكمهم. النساء يعرفن أن المستقبل غامض. وقد أشارت صليبى إلى المستقبل كحالة انتقالية يتحول فيها الحلم والحب والحياة إلى "أفعال شجاعة"، صليبى، *فى دوامة*، صص ٢٢-٢٣.

(٢٤) لقاء، ١٢ مايو ١٩٨٢. ورغم أن الحرب يشار إليها ضمنا مرتين فقط فى هذه المجموعة، (*وعود*، ص ٢٥)، لكنها سياق مستمر لا يخطئه القارئ.

(٢٥) كما حدث لزهرة، وجدت أن الحرب قد جعلت الرجال غير مؤثرين، انظر الفصل الثالث. كل ما كان أبوها يشتهيه تركز فى الطعام "رمز الاستمرارية" (ص ٤١). وبإطعامه، تشبع البطلة أعظم رغباته. وتشير عسيران أيضًا إلى الطعام كبؤرة إجبارية لإبعاد المشاعر الأخرى (*أسطه*، ص ٩٣). وفى *Fils*، عندما يكون فريدريك فى المستشفى، يكون الاهتمام الأكبر لأمه أن تحضر له طعامًا، رغم أنه يتوفر بكثرة له. وهى لا تهتم بشىء آخر: لا صحته، ولا بانهياره النفسى، ولا بعض كلبه (ص ٢١٤).

(٢٦) يقول أستاذ التدريب على السلاح أنها تصوب الطلقات أفضل من أى رجل عرفه، ومن ثم يعطى شرعية ذكورية لمغامرتها فى مجالات غير أنثوية.

(٢٧) فى رواية سلامة *Enfants d'Avril*، تكتب الراوية إلى فيليب الغائب: "فيليب، عندما ترانى مرة أخرى سيكون فى جسدى الكثير من الحديد. مرات موت كثيرة تعيد صنع حلمك، وسوف تقول: 'ها هى أخيرًا امرأة يمكننى الاعتماد عليها'" (ص ٢٧). ولكنها ليست متأكدة مما سوف يجده لأن الحرب بدأت تؤثر على مشاعرها نحوه فى فترة غيابه (ص ٣٨، وقارن، ص ٥٣).

(٢٨) قارن:

Cf., Dorin Schumacher, "Subjectivities: A Theory of the Critical Process" in Josephine Donovan (ed.). *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*, Lexington, 1975, pp. 29-37.

(٢٩) Jean Bethke Elshtain, "Women as Mirror and Other: Toward a Theory of Women, War and Feminism" in *Humanities in Society*, (5: I, 2) 1982, pp. 34-9

(٣٠) "فى القصة الطويلة للنساء والحرب، والنسوية، هناك شىء واحد واضح: لا شىء يمكن أن يكون أكثر مأساوية أو بلا طائل من إساءة النساء لسمعة صلاتهن التاريخية بالآخر المسالم. إن التحدى الذى يواجه النسويات المعارضات للحلول العسكرية هو كيف يمكن تحويل هذا التعريف إلى هوية يمكنها التحدث إلى السلطة العامة وتحدى عقلية الحرب، حتى عندما تكون هذه العقلية موضع ترحيب عند بعض النساء باسم المساواة بين الجنسين"، (Elshtain, "Women as Mirror", p. 42.).

(٣١) رغم أن الأمير قد كتبت باستخفاف عن الشباب من الرجال المفتونين بجنونهم، فإنها قد اتهمت أيضًا بعض الرجال بتجاهلهم الفظ لجنون النساء. والأمير تختلف مع هذا: الرجل المغرم مدان؛ والرجل الذى تغرم به امرأة مدان أيضًا. وهى تستهدف التماسك والصلابة بإدانتها أيضًا: كلاهما رجال. وبطل حمدان فى رواية *الأزرق* يشكو من الآباء الأنانيين، ص ٦١-٦٢. وكرهت زهرة أباها، لكن الحرب جعلته شخصًا عاجزًا لا حول له ولا قوة (الشيخ، *زهرة*، ص١٦٨).

(٣٢) فى رواية الشيخ، لم تكن زهرة تريد أن تفعل شيئًا، حتى لو انهار البيت: "يجب أن ينهار هذا البيت، حتى تعم الحرب كل لبنان". الشيخ، *حكاية زهرة*، ص ١٠٢. انظر الفصل الخامس للاطلاع على مقارنة مريم للبيت بالمرض (عسيران، *قلعة الأسطه*، ص ١٠١).

(٣٣) تكتب طرفيات بيروت عن قوة الحلم فى خلق واقع جديد. تكتب سلامة عن الآباء الذين "أعيد لخلقهم ليكونوا مناسبين لهذه الحرب"، *Enfaunts d'Avril*, p. 68. قارن، قلعجى، *Slave of the Twentieth Century*, p. 77. "أن نحلم ثانية ودائمًا رغم كل شيء وضد كل شيء ودون النظر إلى ماذا ومن... ولكن بين هذا الذى حدث وعكسه هناك الأشياء الرقيقة فى تلك السنوات الثمانى... قد ثبتت، لأن المأساة الخام لن تصبح أبدًا مجرد حصوة... ولكن من أجل حب كل سماوات العالم، ليس لأحد الحق فى أن يأخذ منا هذا الجزء من الحلم الذى يخلق صلات داخلنا." عريبد، "A Contre-Courant", *L'Orient Le Jour*, May 1982. "لم تكن مريم مختلفة عن الآخرين. كانت واحدة من مئات البريئين الذين آمنوا ولم يكونوا على خطأ. الرجل يجب أن يتذوق، حتى ولو مرة، نقاء الحلم." عسيران، *قلعة الأسطه*، ص ١١٧.

(٣٤) تشحن طرفيات بيروت قوة النساء التى كانت تبزغ فى نهاية السبعينيات. بطلة رواية حمدان *الأزرق*، تتحدى أولئك الذين يحرمونها من حريات أخرى. والرد من محادثها الرجل: "أنت امرأة، وأنا رجل شرقى... فى أعماقك أصوات أخشى من هروبها" (ص ١٥٦). وتكتب سمارة: "النساء هن الأقوى فى التحليل الأخير" *الطاولات*، ص ١٤.

(٣٥) Peggy McIntosh, *Inleractive Phases of Curricular Re-Vision: A Feminist Perspective*, Working Paper no. 24, Wellesley, p. 15. تكتب كلا من سمارة والأمير عن إظهار النساء لشعور قوى بالكرامة. الموت أفضل من حياة الذل، قارن، الأمير، *فى دوامة*، ص ٢٨. وإذا كان لأحد أن يموت، فليمت بكرامة. أحد أبطال سمارة لم يكن يريد أن تصيبه قنبلة على غفلة منه، وهو يستحم. لابد أن الجار سوف يعجب (سمارة، *الطاولات*، ص ٩٣).

(٣٦) عدنان، "Tribal Mentality"، ص ٣٢.

(٣٧) Elie Wiesel, "Why I Write, Making No Become Yes" in *NYT*, 14 April 1985, p. 13.

(٣٨) سلامة، *Enfants d'Avril*، ص ٥١. ... أثناء الحرب كل الرجال معرضون للتعذيب. لكن المثقف يجب أن يتعامل مع ألم مضاعف: ألم الفرد، وألم المثقف، وألم الحزب أو العصبة التى ينتمى إليها". سلامة، *Enfant*، ص ١٣٨.

(٣٩) قارن، علاقة مريم المتناقضة بابنها، شعرت أنها ينبغى أن تحميه، لكن ضعفه كان يغضبها. ونشأت زهرة تحتقر الأخ الذى كانت تغار منه فى السابق. ولينا طبارة أغضبها إزعاج زوجها الممل، على سبيل المثال، *Servival*، صص٩٥، ١٤٣، ١٦١، ١٧٣.

الفصل السابع

الإقلاع عكس الزمن

قلة من اللبنانيين يمكنهم أن يفهموا أنهم قد يصبحون يومًا ما لاجئين في وطنهم أو خارجه. صحيح أن الهجرة كانت على الدوام في دمهم، ولكن مغادرتهم كانت فعلاً طوعيًا.(نهاد سلامة، Les Enfants d'Avril، ص ١٣٣-١٣٤)

لقد أوجدت الحرب تطورًا جذريًا في الوعي الأنثوي. أصبحت النساء أقل صبرًا تجاه أزواجهن، وأبنائهن، وإخوتهن، وآبائهن. أدركت طرفيات بيروت الحاجة إلى خلق نماذج جديدة يمكنها الإرشاد في عملية إعادة بناء مجتمع لم يعد التفوق الذكوري فيه شرطًا ضروريًا للتعايش في المستقبل. وأحد أكثر نماذج الوعي النسوي إقناعًا هو ذاك الذي قدمته إميلي نصر الله.

في هذا الفصل سوف أتفحص ظاهرة الهجرة لتحديد مساحة حيوية من الحياة اللبنانية التي كان للحرب تأثير عليها. وقد اخترت أن أجعل أعمال إميلي نصر الله مرتكزًا أساسيًا، ذلك أن أعمالها تظهر تقدمًا حثيثًا واتساقًا فيما يختص بالموضوعات والأفكار الرئيسية، منذ روايتها الأولى *طيور أيلول* (١٩٦٢) حتى الرواية التي أخذ هذا الفصل عنوانه منها: *الإقلاع عكس الزمن* (١٩٨١)، وصولاً إلى مجموعة من القصص القصيرة التي كتب معظمها قبل عام ١٩٨٢، بعنوان *المرأة في ١٧ قصة* (١٩٨٣). وبتركيزي على موضوع الهجرة، سأحاول أن أظهر كيف أن إملي نصر الله تتابع، من حيث الدلالات اللغوية، تطور الوعي النسوي على مدى سبع سنوات من الحرب. تركت إملي نصر الله قريتها وهي في التاسعة للالتحاق بمدرسة داخلية. وعندما عادت بعد خمس وثلاثين سنة أدركت أنها لم تعد تنتمي إليها[1]. لم يكن اغتراب إميلي نصر الله أمرًا فريدًا، فقبل الحرب،

فقدت جميع النساء اللواتى غادرن المناطق الريفية إلى بيروت أو المهجر حقهن فى الانتماء إلى قراهن. لماذا؟ لأنهن كن يلعبن دورًا ذكوريًا واضحًا. ربما كانت الروح الجماعية للشعب اللبنانى فى أواخر القرن التاسع عشر، تدعو للرحيل، ولكن هذا كان مطلوبًا من الرجال وحدهم. وكان على النساء البقاء للعناية بالمنزل، وقبل كل شيء كان عليهن الانتظار. وبحسب قول آخر لنهاد سلامة فإنهن "قد تعودن على أن الانتظار من نصيبهن"[٢].

إن الانتظار موضوع رئيسى فى أعمال إميلى نصر الله، وخلصة فى روايتها الأولى ***طيور أيلول***. تؤكد إميلى نصر الله على حزن بنات القرية لدى مشاهدتهن للطيور فى هجرتها السنوية. كانت عيونهن تمتلىء بالتوسل والتساؤل والدعوات (ص ٨). لقد كانت هجرة الطيور تذكرة أخرى بهجرانهن. وكانت النساء يعرفن بألا خيار لديهن، وهذه المعرفة هى التى جلبت الحزن. فى "الموجة التاسعة"، المكتوبة عام ١٩٧٢ والمنشورة فى "الينبوع" عام ١٩٧٨، استخدمت نصر الله اتفاقًا مبنيًّا على النوع الجنوسى لإبراز الحزن والإحساس بفقدان العلاقة:

> كم من المحزن أن تسمع هذا الفعل التام الناقص "كان"،
> وخصوصًا حين تضاف إليه تاء التأنيث"[٣].

وكما تضاف "تاء" المفرد المؤنث الغائب إلى الجذر المذكر فى القواعد العربية، فإن النساء يلحقن بالمركز الذكورى. إنهن مراقبات طرفيات ولسن مشاركات فاعلات في الدراما المقدمة على المسرح المركزى. إنهن ينتظرن.

النساء ينتظرن، ولكن، ينتظر أيضًا القرويون الذكور الذين تركهم الشبان الطموحون[٤]. والحق أن وصف نصر الله لهؤلاء القرويين يعكس ما يمكن اعتباره وجهة نظرها فى حال الأنثى. فسليم فى ***طيور أيلول*** يكبر مثل فتاة تنتظر دون أن تعرف لماذا تنتظر:

> "ماذا أنتظر؟ ما هو الهدف الذى أسعى إليه؟ ليتنى
> أتطاول نحو عتبة الغد، أطرق أبوابه، ألجه وأقرأ
> الصفحة المكتوبة باسمى!" (ص ٢٠١).

وفى "الينبوع" نجد أن القرويين فى أسفل جبل الينبوع الأسطورى ينتظرون أيضا، على الرغم من أنهم كانوا يملكون ما يركزون حوله: "ليلة واحدة فى السنة ينسجون حولها أحلامهم وآمالهم"[٥].

وعلى الرغم من الأسوار العالية المتينة من التقاليد والمفاهيم والأقاويل التى تصفها فى "طيور أيلول" (ص٢٤) فإن إملى نصر الله رحلت عن القرية، وخلّف رحيلها صداه فى معظم أعمالها. فهى، وبطلات رواياتها، يرفضن الانتظار الكافكاوى وتحديق شمطاوات القرية فى ***طيور أيلول***.

"إيمتين كان البنت لها رأى؟ كنّا بنات وجوّزونا أهلنا.
ما خرب الكون غير لمّا صار للمرا كلام." (ص ١٩٢)

مثل الطيور المهاجرة فى أيلول (سبتمبر)، التى منحت إملى نصر الله عنوان روايتها الأولى وتيمتها الرمزية، فإن رحيلها – الذى يتحول إلى رحيل منى فى ***طيور أيلول***، ومها فى ***تلك الذكريات*** – كان مؤلمًا لها مثلما كان مؤلمًا لمن تركتهم خلفها. ولكن، هنا يتدخل الحلم: حلم المهاجر بعودة مظفرة؛ حلم القرية بنجاح المهاجر. القرية تنتظر وتأمل، غير قادرة على تخيل أن الحركة قد لا تأتى على الفور، أو حتى فيما بعد، بحظ طيب.

مثل كثيرات غيرها، كتبت نصر الله عن الصورة الشائعة للمهاجر المحفورة أبدًا فى أذهان أولئك الذين تركوهم خلفهم. إنهم لا يعرفون، أو لا يحرصون على أن يعرفوا شيئًا عن معاناة المذلة والوحدة[٦]. وإذا ما عاد المغترب، عادةً من أجل البحث عن عروس، فإن الترحيب به عادة ما يكون باذخًا. ومع التغير المفترض فى الوضعين الاقتصادى والاجتماعى تنسى نقاط الضعف والمعوقات المعروفة أو على الأقل يتم التغاضى عنها فى خضم تنافس الفتيات على جلب انتباه الأمير/الضفدع[٧].

هؤلاء المهاجرون تضفى عليهم هالة من القوة والنفوذ حتى ولو على البعد. فى ***الإقلاع عكس الزمن*** يطلع القارئ على نموذج النفوذ القوى الذى يتمتع به مهاجر فى القرية التى تركها. كانت شقيقته قد تم تزويجها، دون أخذ رأيها، من مهاجر كبير السن ولكنه ثرى. ومن أمريكا، يبدى رد فعل فورى لدى سماعه بأمر

الزواج وظروفه، فيعلن أنه سيقطع صلاته بعائلته اللبنانية حتى يتم تخليص شقيقته من براثن ذلك العجوز، ولا يجدد علاقته بهم إلا حين يرتاح لمعرفة أن شقيقته الأخرى، ريا، تزوجت من الشخص الذى تحبه رغم أنه فقير. وبعد ذلك بسنوات عندما تذهب ريا وزوجها إلى "جزيرة الأمير ادوارد" فى كندا لزيارة أبنائهما، يأتى الشقيق صاحب النفوذ لرؤيتهما. وعلى الرغم من أنهما زوجان منذ خمسين عامًا، وأنهما تلقيا موافقة الأخ الأمريكى عن بعد، فإن رضوان – زوج ريا – لا يزال يخشى سحب هذه الموافقة.

هكذا كان المهاجرون الناجحون، وكلهم رجال. إن قراءة متأنية *لطيور أيلول* تكشف أنه عندما يذكر أن رجلاً سيغادر القرية، فإن الرحيل يقدم بمصطلحات إيجابية حتى لو أدى إلى أحزان بالغة: إنه ذاهب للدراسة، أو لجمع المال لإعالة أب عجوز. ولكن عندما يكون المغادر امرأة، فإن الفعل يكون شاذًا أو يوصف بأنه "هروب". وأقوى مثال على ذلك هو مرسال، وهى فتاة قروية كانت تربطها علاقة حب براجى، ولكن والديها أجبراها على الذهاب إلى أمريكا لتتزوج من جون الغامض. إن مرسال نفسها تسمى سفرها الإجبارى "هروبًا" (ص١٧٧). وهذا استعمال غير عادى للكلمة، فمعظم النساء يشرن إلى الرجال – خاصة بعد ذلك فى الحرب – بوصفهم هاربين[٨].

وحين تعود النساء المهاجرات فإنهن لا يلقين الترحاب المعتاد. إنهن مثل الطيور التى لم تختر البقاء فى الجنوب الدافئ، "تتحطم أجنحتها فى عاصفة مفاجئة تهب عليها خلال الرحلة، وتقذفها على النتوء الصخرية، أو تبلل أجنحتها وتهد قواها" (ص١٠). إن استخدام صورة الطائر – خاصة بأجنحة مكسورة – يؤكد على محنة الأنثى التعسة المهاجرة. فى تحليلها لكتابات النساء، تقول جريس ستيوارت أن الطيور بصورها المألوفة شديدة الوضوح، تستخدم من قبل النساء للتعبير عن الهرب. ولكن هذه الطيور لا توصف عادة وهى تحلق فى الفضاء الأزرق، بل هى فى الغالب: "كسيرة، عاجزة، مخنوقة أو مشنوقة"[٩].

شخصية منى فى *طيور أيلول* هى إحدى تلك الطيور الكسيرة. وهى حين تعود من بيروت إلى قريتها، لا يتعرف عليها بعض سكان القرية، ومن يفعل

يرفضها. بهذا الرفض تدرك الحقيقة، "لقد رفضتني القرية لحظة انسحبت من وجودها، لأغرس قدميّ في تربة غير تربتها". تصف مني نفسها قائلة: "وبتّ كرة طائرة بين مدينة تمسخني وقرية تنكرني" (ص٢٤٤-٢٤٥). وتترك بطلة قصة ايفلين عقاد "بين اثنين" ("Entre Deux") لبنان قبل نشوب الحرب. وهي تصف إحساسها بالخسران بنفس الكلمات التي استعملتها إملي نصر الله مع مني:

> عرفت جيدًا أنني غير قادرة على إقامة حياة في القارة الجديدة. لم أكن أنتمي إلى أي من هذين العالمين. فلأي عالم كنت أنتمي؟ هل هذا العالم موجود حقًا؟ لم أشعر بأيّ ارتباطات. أحسست بنفسي أطفو مثل صدفة، مثل هذه السفينة [التي كانت تسافر على متنها] الضائعة في عرض البحر" (ص٢٥).

في نهاية *طيور أيلول* ترسم صورتان أزمة هذه الشخصية المقتلعة: "وقفت هناك، أمد ساعديّ للريح: بطلة خائرة في حلبة الصراع، نقطة استفهام على جبين الأرض" (ص٢٤٥). ولكن إذا ما عاد القراء ١١٧ صفحة للوراء فإنهم سيجدون الصورة نفسها - علامة استفهام - تستعمل لوصف الذين خلفهم المهاجرون وراءهم، "ثم ترددت فبقيت معلقة في الهواء، سؤالاً حائرًا على شفاه المجهول" (ص١٢٦). ولأن النساء والعجزة هم الذين يبقون في العادة، كان بقاء النساء يمثل مشكلة لأنفسهن إذا مكثن، ولكن - خلافًا لما هو الحال مع الرجال - كان رحيلهن أيضًا مشكلة!

النساء هن قلعة التقاليد، والرجال هم المغامرون نحو الحداثة. في أعمال إملي نصر الله يواجه القارئ باستمرار التوتر بين الحداثة والتقاليد. وتلقي المؤلفة الضوء على هذا التوتر بالاستخدام الواعي، من حين لآخر، للعامية من قبل أحد القرويين، في مقابل العربية الفصحى للشخصيات المتمدنة، وخاصة المهاجر. وهذه الثنائية - التقاليد في مواجهة الحداثة، القرية في مواجهة المدينة، لبنان في مواجهة المهجر - التي تتحدد من خلال هذه الثنائية اللغوية، تبلغ ذروتها بفقدان اللغة العربية من قبل المحرومين من حقوقهم المدنية[١٠]. وفي حين قدمت نصر الله في

عملها الأول *طيور أيلول* كثيرًا من الحوارات بالعامية فإننا لا نكاد نجد شيئًا من ذلك في روايتها الأولى عن الحرب *تلك الذكريات* (١٩٧٨)[١١]. لقد اختفت القرية بوصفها كيانًا مستقلاً – هناك فقط لبنان والمهجر، المتحدث بالعربية وغير المتحدث بها. وعندما يكون هنالك انفصال عن لبنان فى صورة رحيل، فهو تام وغير قابل للمصالحة. وهناك تلميح إلى أن هذا الانفصال نهائي في مجموعة القصص القصيرة "جزيرة الوهم"[١٢].

قبل الحرب كانت القرية وبيروت عالمين مختلفين؛ بيروت والمهجر أصبحا محددين بصورة أو أخرى. كانت القرية معقل التقاليد، أما بيروت والمهجر فهما يمثلان كل ما هو عصرى ومتغير ومصدر تهديد. ولكن بحلول منتصف القرن العشرين، وجد القرويون اللبنانيون أنفسهم أسرى رغبات متغيرة واحتياجات مفهومة. كان عليهم التمسك بالجذور خشية فقدان الهوية، ولكنهم أدركوا أيضًا أنه لم يعد في وسعهم تجاهل التغير والتطور، بل إن عليهم استيعابهما. ولن يؤدى الاستيعاب في جنوب لبنان، وفقًا لإملى نصر الله، إلى تسوية، لان الاستيعاب ينظر إليه على أنه مرادف لرفض القرية بوصفها التجلى المادى للماضى. ولا يمكن تعديل الماضي بإدخال الحداثة، لأن القرية، "الماضى"، هى عالم خارج الزمن من التراث والأساطير والأحلام؛ لقد كانت متنافرة لأقصى درجة مع العالم التكنولوجى البيروقراطى الذى يدعو أهلها من بعيد. كان عالم القرية الخانق والمنطوى على ذاته عصيًا على التغيير، وهو الذى غذّى حلم الهروب، العزاء المنشود فى مقابل واقع عنيد. إن أغلب القرويين، وخاصة فى "جزيرة الوهم"، أناس حالمون. الرجال يقضون أغلب طفولتهم وشبابهم يحلمون بمغارة على باباء التى ستحول حياتهم وحياة أبنائهم، فجأة وببساطة، من حياة مشقة إلى حياة راحة ووفرة. إنهم مثل ذلك القروى الذى ادعى بأنه شاهد فى الرؤيا كائنًا خرافيًا أمره بالحفر بحثًا عن كنز قرب منزله. فذهب إلى جاره وأبلغه بالرؤيا، فقرر الاثنان البدء بالبحث فى نفس الليلة. وأخيرًا عثرا على صخرة شكًا بأنها قد تكون الكنز الموعود. واستخدم أحدهما مدخرات زوجته للذهاب إلى بيروت حيث قيل له أن الصخرة ليست سوى صخرة، فتخلى عن الأمر، ولكن جاره لم يتوقف. أكمل البحث إلى أن فقد الرغبة فى كل شىء. فى تلك اللحظة شاهد رؤيا أخرى: كان ينبغى أن يحتفظ بالرؤيا لنفسه فقط، وأن يحفر وحده. إذن فالكنز ما زال هناك. وما زال من الممكن تغذية الحلم (ص ٧-١٩).

ومن ناحية أخرى، فإن الزوجات يكدحن بهدوء، رغم المحن والإحباطات، وفى *الإقلاع عكس الزمن* يوصفن بأنهن يكدسن كل ما يمكن من مصادر قد يكنّ بحاجة إليها لسد احتياجات خيالات المستقبل:

> يبتلع المهجر الرجال، أما النساء فيتُركنَ للاهتمام بالمنازل والمتاع. (ص١٧)

يعتنين بالمزارع بينما يغادر الرجال (ص ٧٠-٧١)، لا يسألن أنفسهن قط إن كن سعيدات. "كن يعرفن أدوارهن ويؤدينها بحب كزوجات وأمهات" (ص١٠٤).

غير أن بعض النساء فى أعمال نصر الله يعترضن. ففى *طيور أيلول*، تحث أم راجى ابنها على الرحيل، ربما بأمل أن ينعم بهذا الهرب نيابة عنها: "ما بدى ابني يدفن حياته هون، متلى أنا" (ص٩٥-٩٧). هذا التصميم لا تنطق به زوجة تتصف بسلبية نموذجية، بل امرأة قوية الإرادة عرفت كيف تسيطر على زوجها. ترفض إملى نصر الله الفرضية المسلمة بأن السلطة من خلف العرش تعادل السيطرة على المصير. للقيام بهذا على المرأة الرحيل فى آخر الأمر. وقبل أن ترحل بفترة طويلة، كانت منى قد استشعرت حتمية هروبها. لم تحتمل القيود التى فرضتها حدود القرية (ص٥٤، ٩٥، ١٧٩):

> كيف تفهم أن عينيَّ شاردتان إلى آفاق بعيدة... بعيدة عن حدود القرية. وأن قدميّ تتحفزان إلى الهرب، إلى حيث لا أجد من يخطط مصيرى؟"
>
> "ويا أمى، إنها مشيئتى أنا، أنا أقرر غدى" (ص٦٢).

فى هذه الأثناء، تستمر الرتابة:

> وفى كل يوم أرى يد جدتى تمتد، ببطء وتردد، لتمسح الأيام الغابرة وتطرحها فى النار، وتعد ما تبقى من الشهر. (ص١٢٩)

لكن الهرب شكل سلبى من أشكال الاعتراض، وفى اثنتين من رواياتها التالية (*شجرة الدفلى*، ١٩٦٨، و*الرهينة*، ١٩٧٣) تجرب نصر الله أشكالاً مختلفةً

من الاعتراض الذى قد يعد إيجابيًا. فشجرة الدفلى تحكى قصة فتاة ثائرة اختارت زفافًا قرويًا لإظهار احتجاجها على الوضع الراهن، وهو فى هذه الحالة، الزواج المرتب. يُصدم الجميع من عنف الاعتراض (رقص وحشى لا يمكن ضبطه) فتكون فضيحة، وينبذونها. وتتمكن أمها فى النهاية من استرداد الشرف الضائع من خلال الزواج، الوسيلة القصوى لتحييد الأمور. وتسمع البطلة ريا عن الزواج المرتب بينها وبين مخول الساذج، وبدلا من الهرب منه، تهرب معه، ثم تقتل نفسها. حل يائس، لكنه ليس سلبيًا. كان من شأن الهرب أن يتيح للقرية أن تنسى، وتتغاضى عن استمرار زواج الإكراه، أما ارتكاب أعظم أعمال العنف فى حق النفس، فقد كان يعنى مواجهة هؤلاء القرويين بمدى الظلم الذى تنطوى عليه تقاليدهم. لم يكن يمكنها ارتكاب العنف ضد أى شخص آخر دون تجريم نفسها، وبذلك تخسر تأثير الاعتراض. وبما أن الرواية تنتهى بانتحارها، فإننا لا نعرف كيف كان رد فعل القرويين، ولكننا نعرف أنها اختارت تحدى تصلب القرية، رغم أن الجرأة كانت مكلفة، وربما غير مثمرة. لم تهرب ريا من مسئوليتها، فقد فعلت عندما تطلب الأمر ذلك، ولم تكن هناك تضحية أعظم – كان الانتحار ضربًا من إعلان الاستقلال(١٣).

لا تهرب رانيا فى ***الرهينة*** من القرية، رغم أن طريق الهرب كان مفتوحًا على مصراعيه خلال دراستها فى بيروت. فقد أحبت رجلاً لكنها رفضته وعادت للقرية وللرجل الذى كانت موعودة له منذ الولادة. ومرة أخرى، لا تستمر الرواية، ولا نعرف نحن النتيجة النهائية. لكننا نعلم أنها اختارت العودة وليس الهرب. اختارت هاتان البطلتان مصيريهما: فهن لسن مضطهدات وسلبيات، كما هو مزعوم(١٤).

شخصيات نصر الله النسائية دائمًا أفضل إعدادًا لمواجهة التحديات التى يبرزها مجتمع متحول. يكافحن ضد قيود مجتمعهن ذى الجذور المحافظة – بل الإقطاعية – والشرقية، رغم أن واجهته ومظهره متحرر وغربى. التحديث الحقيقى ليس استبدال نظام بآخر، بل مزج بين الاثنين، لكن إدراك ذلك لا يكفى. ففى ***تلك الذكريات***، هناك اعتراف بأن المرأة يجب أن تتحرّر من حجاب التقاليد الذى يفرضنه بأنفسهن على أنفسهن، ولكن:

> سيمر وقت طويل قبل أن تخلع المرأة، خاصة في بلادنا، رداءها التقليدي، وقد لا تخلعه، وإذا شعرت بتمزقه تضيف إليه رقعًا جديدة. (ص١٢٨)

على المرأة أن تتوقف عن أن تكون أسوأ عدو لنفسها بتجاهل التقاليد الضارة لكينونتها.

العنف بوصفه حافزًا على التغيير

كانت الحرب الأهلية، المتمركزة فى بيروت، والغارات الإسرائيلية في الجنوب، محفزات سمحت للنساء بالانتقال من حالة السلبية إلى الإيجابية. قبل الحرب، كان الاحتجاج عادة ما يفشل. فى ***طيور أيلول***، يسحق غضب الآباء بسرعة صيحات الفتيات احتجاجًا على إحباط حبهن (ص١٩٥-١٩٦). عرفت هؤلاء الشابات تحيز مجتمعهن وواجهن ظلمه، لكن الوقت لم يكن قد حان بعد لينجحن فى اعتراضهن كأفراد.

لقد خطّت الحرب، والاجتياحات السابقة عليها، بداية عهد جديد، تحمل فيه كل فرد مسئولية الحفاظ على النظام العام وكذلك الخاص. كانت الحرب والغارات فى الجنوب هى عوامل التوازن التى فضحت الزيف واكتشفت القوة. وتقدم جملة "لقد استحقت حياتها" فى "جزيرة الوهم"، مثالاً واضحًا على هذه الظاهرة. قد تُقرأ القصة بوصفها إدانة للمواقف المتصلبة (تفضيل إنجاب الذكور) لكنها أيضًا يمكن أن تُقرأ بوصفها تحقيقًا لإمكانات المرأة الكامنة من خلال العنف. يُسمى ولد عند ولادته "بو نصيف" تيمنًا باسم الولد الذى لا بد وأن ينجبه حين يصبح رجلاً، إن كُتب له ذلك. ومع الوقت يتزوج بو نصيف، ويحاول اكتساب اسمه، ويأتى مولوده الأول، يا للحسرة، بنتًا، وكذلك الثانى. وعندما يكتشف هذه الحقيقة المفجعة، يقتحم الغرفة وينتزع الرضيعة التعسة ويلقيها من النافذة. وتندفع الجدة لإنقاذها، وتحضر الطفلة التى تنجو بمعجزة، وتسميها حياة. وتحصل حياة أخيرًا على أخ، "نصيف" الذى طال انتظاره، والذى يأتى ضعيفًا وعليلاً، وخصوصًا عند مقارنته بأخته

المتفتحة. وبعد سنوات، وحين يغير العدو، تصبح حياة هى بطلة القرية. فهى تحشد النساء فى قريتها والقرى المجاورة، وتصد الغزاة.

لقد أثبتت للرجل (والدها) أنها تستحق الحياة، واليوم أعلنت لنا أن خرافة المرأة الضعيفة قد انتهت، لقد انتهت بالرغبة بالحياة. (ص٨٣)

من المهم أن نلاحظ استخدام الكلمات؛ لم تثبت حياة للعالم بأن من الممكن للنساء أن يصبحن قويات، بل أنهن كنّ كذلك دائمًا. لقد كان ضعفهن كذبة تنتظر الانفجار. إن هذه القصة تقدم لنا واحدًا من الأمثلة العديدة التى تكشف عن اهتمام إملى نصر الله بالمرأة القوية والرغبة فى إبرازها على أنها نموذج يحتذى[٥].

عندما اندلعت الحرب عام ١٩٧٥، لم تستجب إملى نصر الله من فورها كما فعل كثير من الكُتَّاب. كان عملها الأول *بهيرة* (١٩٧٧) قصة خيالية للأطفال. وبخلقها لهذا العالم المصنوع كانت تحاول الاقتراب من حس بالمسئولية فرضته الحرب. كان عليها أن تكتب للآخرين، لكن ليس للجميع، للجيل الجديد فقط، لليافع الذى يحتاج، بالمعنى الحرفى، لإرشاد أخلاقى[١٦].

بهيرة، وصفة للاستقلال والفعل الناضج. فاليتيم مختار، (لاحظ معنى الاسم) يأمره جده بأن ينطلق للبحث عن "بهيرة". و"بهيرة" هى زهرة القمر، أو زهرة السعادة، التى لم يعثر عليها أحد قط، والتى قد تختفى عندما يراها أحد خلسة (ص١٦٥، ١٩٧). وينطلق مختار مع سلمان، وهو دليل متمرس، فى مغامرة محفوفة بالشكوك. وخلال البحث يمر مختار بلحظات ضعف تساعده صورة أمه وجدته فى التغلب عليها (ص ٩٠، ١٣٢-١٣٥، ١٧٠-١٧٤). ويشجع سلمان مختار أيضًا عندما يكون على وشك الاستسلام بسبب قلة الصبر أو الخوف أو اليأس. ويصبح المغزى الأخلاقى من القصة أكثر وضوحًا عندما يختبر سلمان مختار بتركه له لفترة. وعند عودته يجد الصبى وقد أضحى رجلاً قادرًا على متابعة البحث وحده (ص ٥٢، ٦٣، ٧٣-٧٦، ١١١-١١٩، ١٢٩-١٣٠). وفى النهاية يلمح شيئًا واهيًا ومضللاً مثل وهج ذبابة النار، فيستعيد طاقته. لقد حان وقت العودة. وفى العام المقبل سيعود مختار وحده لأنه يعرف الطريق.

بعد انتهاء نصر الله من تأليف كتاب الأطفال هذا، نشرت كتابًا آخر هو *شادى الصغير* (١٩٧٧)، ثم مجموعة من القصص القصيرة كتبتها بين ١٩٦١ وحزيران ١٩٧٥، وهى *الينبوع* (١٩٧٨)، و*تلك الذكريات* (١٩٧٨)، الحرب حسب رؤية مها وحنان. يتحطم غضب الشقيقات القرويات، الذى يبدو واضحًا فى *طيور أيلول* (حيث تنتهى قصص حب ثلاث نساء بفعل الأعراف القروية) وفى *شجرة الدِّفلَى والرهينة* – يتحطم تحت ضربات الحرب الأهلية، ذلك العملاق الأعمى الذى ظل طوال عامين يذرع شوارع لبنان وأزقته، ملوحًا بهراوته فى وجه الجميع.

ولم تتعامل إملى نصر الله مع الأيام الأولى للحرب الأهلية، حتى القصة الأخيرة فى مجموعتها *الينبوع* والتى حملت عنوان "المعجزة". تدور أحداث القصة فى بيروت وليس فى الريف. ثمة فوضى تجتاح الجانب الآخر من المدينة والتى تقارن بترحيب الجن بالعروس. وعندما يسأل الأطفال أين ذهب الجميع، تجيب الأم بأنهم ذهبوا لحفل زفاف الجن. ثم، وفجأة، تسقط قذيفة على المنزل، قذيفة شاهدها الحالمون فى صورة طائرٍ عملاق. يتبع ذلك نوبة من الحركة حين تنجو امرأة من الموت فى انفجار لأنها كانت نائمة. بهذه المعجزة يُطرد شبح الحرب. المعركة تجرى فى مكان آخر، وحتى عندما تصيب المنزل، فإن ذلك مجرد حلم. وبرغم هذا، فإن هذا التلميح المجتزأ للحرب الأهلية بالكاد يعدّ القراء للكتاب المقبل، *تلك الذكريات*.

تلك الذكريات

"كتبت مقطوعات وجدانية تسجل مزاجى من خلال ما ينهمر علينا من مصائب" (ص١١). هذه الجملة تقود القارئ إلى *تلك الذكريات*. إنها ليست ملحمة، بل صورة مقتطفة من الحياة فى الحرب(١٧).

تلك الذكريات رواية مقسمة إلى ثلاثة أجزاء تعكس عملية التشظى/إعادة البناء التى سبق مناقشتها فى الفصل السادس. يستكشف الجزء الأول، بغنائية،

العلاقة بين اللبنانيين الذين بقوا وأولئك الذين رحلوا. وكُتب الجزء الثانى على شكل شعر متقطع عنيف يذكِّر بما كتبته هدى النعمانى "أذكر كنت نقطة، كنت دائـــرة". وتستأنف الصفحات الست الأخيرة النثر المتدفق للجزء الأول:

فكرت أن الهرب هين.

وأنك تتخلصين من أصداء العـــذاب حالمـــا تـــستقلّين الطائرة.

ولكنك لم تلبثى أن اكتشفت المأساة، والطـــائرة تهـــدر بعيدًا فى قلب الفضاء المجهول.

اكتشفت أن المأساة تجرى فى عروقك،

وأن هذا الوطن الذى انتزعت نفسك منه، مغروسٌ مثل الحربة فى أحشائك. مغـــروس حتـــى نهايـــة العمـــر. (ص٢٣٨-٩)

لم يعد الهرب ممكنًا، فعالم الماضى الخرافى الذى تبدى فى "بهيرة"، لم يعـــد البحث عنه ممكنًا دون انتهاك الإحساس بالمسئولية تجاه الحاضر الآتى من رحـــم تجربة الحرب. لم يعد فى الإمكان التغاضى عن الواقع بتشكيل العنف على هيئـــة صور. كانت الحرب هى الحقيقة الوحيدة[١٨]. وكان يجب مواجهتها بشروطها هى: الحرق، القصف، صفارات الإنذار، سيارات الإسعاف، والرغبة الملحة فى الرحيل (ص٢١٩).

قبل الحرب استسلمت مها لهذه الرغبة. ومثل منى فى ***طيور أيلول*** غـــادرت القرية عندما كانت فتاةً صغيرة، وبعد اندلاع الحرب أصبحت هذه الرغبة ضرورة ملحة. لم تعد مجرد تعبيرٍ عن الاستقلال وتحقق الذات: أضـــحت الخيـــار الوحيـــد للبقاء، لقد زادت المخاطر: كان هناك الكثير مما يمكن اكتـــسابه باتخـــاذ القـــرار الصائب، وكان هناك أكثر يمكن فقده باتخاذ القرار الخاطئ. لقد افتـــرض "اتخـــاذ القرار" أبعادا وجوديةً: ماذا سيصبح الأفراد إن هم رحلوا؟ ما الـــذى سيـــصبحون عليه إن بقوا؟

كانت الهجرة أسلوب حياة، ومع الحرب أصبحت أكثر إلحاحًا، وفى بعض الحالات ممكنة أكثر. قبل الحرب، كان الانتقال، بالنسبة للرجال، هو انتقال من وضع سيئ إلى آخر أفضل من الناحية الاقتصادية. أما بالنسبة للمرأة فكان الانتقال "هروبًا" من حالة إنسانية، وكان هناك ثمن يجب أن يُدفع. قبل الحرب كانت مغادرة القرية للتغلب على وضع سلبى مضاد للمرأة، هو الانتظار. كان "الهروب" وصفًا لفعل شاذ، ويستتبع خسارة، هى فى العادة أحد جوانب الهوية.

بحلول عام ١٩٧٨، وهو تاريخ إصدار الطبعة الأولى من هذه الرواية، كان المزاج الشعبى يتحول. كان البقاء ممكنا، وأولئك الذين غادروا كانوا يتعرضون للإدانة، وقد أدانت مها أيضًا صديقتها حنان. وبالرغم من أن مها هربت من قريتها كفتاة صغيرة، فإن منظور ثلاثة أعوام من الحرب حول هذا الهرب إلى تضحية من أجل أخواتها اللائى تركتهن خلفها(١٩). ومن جهة أخرى فإن حنان لم تهرب من أجل الآخرين، بل منهم: زوجها الأول ووالدتها وأطفالها ولبنان، وأخيرًا، من الحقيقة، أى من اغترابها (ص١٥٠). لقد وضعها رفض الحقيقة وجهًا لوجه مع نفسها وعدم إمكان التراجع عن الهرب(٢٠). كان عليها الاعتراف بمسئوليتها عن الحرب؛ كان عليها أن تعرف هى والآخرين خطأ كل منهم؛ وفوق كل شىء كان عليها أن تبقى لتستحق الانتماء لهذه الأرض التى تعانى، لتستحق أن تكون لها الأم الحنون (ص١١).

اتخذ البقاء فى لبنان أهمية جديدة. كيف كان وقع هذه الحقيقة على أقدار النساء اللواتى غادرن قراهن قبل الحرب وذهبن إلى بيروت؟ قبل الحرب كان هذا الرحيل يستتبع النبذ، ومع الحرب أصبح هناك تغير مفهومى، فأولئك الذين ذهبوا لبيروت ولكنهم بقوا فى لبنان يمكن القول أنهم قبلوا الدور التقليدى للمنتظر. كيف حدث هذا؟ كيف تحول "الهرب إلى بيروت" إلى "انتظار فى لبنان"؟

لقد تصالح الهرب والبقاء فى إطار تحول مفهوم القرية. قبل الحرب كانت القرية عالمًا مستقلاً يمثل الحبس ضمن التقاليد التى كانت تخنق امرأة القرن العشرين. وبعد الحرب أصبحت تجسد لبنان. قسمت الحرب القرية مؤقتًا إلى كيانين مفهوميين منفصلين: واقع ما قبل الحرب وواقع ما بعد الحرب؛ القرية ككل، والقرية كجزء. هنا، بين هاتين القريتين وجدت إملى نصر الله نفسها عالقة.

فلكى تكون فردًا عصريًّا ولكى تملك هوية إيجابية نشطة (أن تكون كاتبة)، كان عليها أن تهرب من قيود الماضى (القرية بتقاليدها وخرافاتها). لكن مثل هذا الفعل كان مرادفًا للهرب، والهرب كان تخليًا عن المسئولية تجاه الآخرين.

حلت الحرب التناقض. والآن فإن بيروت والقرية ولبنان أصبحت واحدًا. فهى لم تهرب على أية حال. وحالات القلق التى عانتها منى فى *طيور أيلول* عندما غادرت القرية إلى العاصمة قد سكنت وهدأت فى النهاية بالنسبة لمها فى *تلك الذكريات*. لم تعد خائنة، لأن هروبها الجزئى تم تصحيحه برسم حدود جديدة. لقد بقيت، فى الوقت الذى هرب فيه الآخرون تاركين وطنهم، مثل طفلٍ مريض، فى وقت حاجته إليهم.

ومها ليست مختلفة عن فتيات القرية، فقد بقيت فى لبنان، وانتظرت فى الممرات والملاجئ خلال تلك الأشهر الصعبة. سمحت لنفسها بالانغماس فى أحلام الماضى دون التركيز على المستقبل، فالبقاء فى بيروت خلال الحرب كان، بشكل ما، مثل البقاء فى القرية؛ كان مثل إنكار الرغبة الطبيعية فى الهرب من أسرٍ مؤلم، لتحقيق الذات فى بيئة أكثر ملاءمة. ولكن العيش فى بيروت أثناء الحرب كان مُحفزًا، فلم تعد النساء ينتظرن بخنوع، كن يتعرفن على من لم ينتظروا، من هربوا، وكن يرفضنهم. وقد زاد هذا الرفض من التصميم على البقاء رغم كل شيء.

فى *طيور أيلول*، عندما تودع منى ومرسال راجى، يسود شعور حذر بالتغيير الذى ستجلبه الحرب على الوعى النسوى. وعندما كان راجى راحلاً، ألقى نظرة إلى الفتاتين، فقالت منى متأملة:

> تكفينى منه تلك النظرة، فسوف تبقى تطحن عظامى،
> تعجنها، وتجدِّد فيها العزيمة للبقاء. (ص١٢٧)

البقاء الآن أصبح فى لبنان بينما كان أصلاً فى القرية، وانتهى الصراع بين رغبات منى وأفعالها.

فى *تلك الذكريات*، لم يكن ممكنًا تصوير المحنة التى زلزلت كيان مها، وكذلك، وبصورة أسوأ، آذت أطفالها أيضًا، على أنها سلبية، على أنها مجرد امتداد

طبيعي لوضعها بوصفها أنثى[21]. مع الحرب، وهلاك السكان الذكور، لم يعد خيار المغادرة ممكنًا. كانت الخيارات الوحيدة أنثوية: البقاء مثل قروية تقليدية والحفاظ على الهوية، أو الرحيل مثل قروية متمردة، والمخاطرة بالتعرض للنبذ. كان لابد من الارتقاء بالبقاء والانتظار بصورة أو أخرى. فالبقاء في القرية الممتدة التي أصبحها لبنان، كان يعني أن تكون لبنانيًا. البقاء وتحمل مسئولية البلد، من أجل الآخرين، بعيدًا عن الدائرة الضيقة للعائلة، أصبح أساسًا لمشروع إعادة البناء:

> وفهمت، بكل أسف، ودون أن يفيد فهمي أحدًا، فهمت وأدركت أن الإنسان لا يعيش في كهف عزلته، وأنه مشدود إلى مجتمعه الصغير والكبير بكل روابط المسئولية... أدركت أن عائلتي لا تقتصر على زوجي وأولادي وأقاربي بالدم. بل تتجاوزهم إلى الوطن. بل إلى الإنسانية بأسرها. (ص١٧٢)

منذ أن توقفت الهجرة عن أن تكون خيارًا، أصبح الرحيل يعني ما فعلته المرأة القروية المتمردة التي غادرت قبل الحرب: أن تخسر أو، في الواقع، أن تُحرم من حقوق الميلاد.

حنان حالة وثيقة الصلة هنا. عادت إلى بيروت بعد إقامة طويلة في لندن. دعتها مها للبقاء وهي وعدت أن تأتي في وقت مبكر من المساء. ورغم أنها كانت تعلم أن الخروج بعد حلول الظلام خطر، فقد بذلت بعض الجهد لتصل في وقت معقول. اتصلت تليفونيًا بعد انقضاء وقت الموعد، لتعلن بفروسية أنها ستتأخر. وتحضر بعد منتصف الليل، متشوقة للحديث. لم تشعر بأيّ ندم لإبقائها مضيفتها يقظة طيلة الليل، رغم أن مها أكدت لها أنه لم يكن ثمة ما يستحق النقاش. لقد عانت بما يكفي، ولم تعد ترى ضرورة للكلمات، حنان لم تجرب شيئًا سوى الكلام، فأصيبت بالصدمة والرعب من الموقف، وشعرت بأنها مهددة بسبب التغيرات التي لاحظتها على أصدقائها القدامى. فالذين مكثوا بثوا الرعب في أولئك الذين غادروا أو الذين لم يتحملوا المسئولية.

تدرك حنان بعد سهرها طوال الليل أن الحرب قد غيرت كل شيء، وأنها لم تعد تستحق "الحياة هنا، فإني لم أتحمل لحظة ألم من أجلها" (ص٩٦). لكن لم يضع كل شيء، مازال هناك أمل في الإنقاذ من خلال الاتصال بالباقين. لقد أثبتوا أنفسهم وأصبحوا أشخاصًا مكتملين يمكنهم احتضان الآخرين والتأثير عليهم. إن مجرد الاتصال بهم يطهر، ولو مؤقتًا فقط، تعبيرًا عن الشعور بالذنب والاغتراب الذى عاناه المشردون. ومع انبلاج الفجر تستحم حنان وتشعر بالانتعاش:

> وكأنها غسلت مع الماء كل ما علق بنفسها من ألم وضياع.... أعادتنا الحرب إلى الينابيع النقية. (ص١٩٧-١٩٨)

لقد أوضحت الحرب الهوية. عرف اللبنانيون ما يميزهم عن الأجانب الذين زعموا أنهم أتوا من "البلد القديم". في هذه القرية الممتدة، استطاعت المرأة التى تحملت سابقًا وعيًا هزيلا بالتناقض أن تواجه أخيرًا مجتمعها ككل.

ولكن إملى نصر الله، كما فى رواياتها السابقة، لا تكمل. فنحن لا نعرف ما إذا كانت مها ستفعل أى شيء بإدراكها للحالة الحقيقية لمجتمعها. ولكننا نعرف أنها اختارت البقاء فى هذا العالم، لتكتب، ومن ثم فقد تستطيع تغييره. لقد أتاحت الحرب، وكذلك القلم، للمرأة فرصة أن تتغلب على وضعيتها خارج المجتمع، وان تشارك فى إعادة التشكيل الممكنة له.

الإقلاع عكس الزمن

الإقلاع عكس الزمن رواية كانت في ذهن نصر الله منذ اللحظة التى انتهت فيها من روايتها الأولى(٢٢). بعد "طيور أيلول"، أرادت أن تستكشف ما حدث فى "المهجر"، وتحديدًا فى أميركا. فبدأت فى عام ١٩٦٩ بتكملة كانت تنوى أن تسميها *عودة طيور أيلول*. لكنها بعد فصلين شعرت أنها لم تكن مستعدة. فى الواقع كان عليها الانتظار اثنى عشر عامًا لتدرك أنه ربما لن تكون هناك عودة.

الإقلاع عكس الزمن هى دراسة عن تـأثيرات الحـرب علـى القـرويين الحالمين، كما على المهاجرين الحالمين. حلمان فى واقع جاءت الحـرب لتكـدره، ولتظهر للقروى أن المهاجر لم يكن ناجحًا تمامًا بالضرورة، وأن من غير المحتمل أن يعود؛ وتظهر للمهاجر أن حلم العودة ليس أكثر من حلم.

بعد عشرين عامًا من الانتظار والأمل بعـودة أبنائهمـا، يغـادر رضـوان وزوجته ريا القرية أخيرًا لقضاء ستة أشهر مع عائلتهما فى كندا.

وذهبا، رغم أن رضوان كان مترددًا، لأنه كان يشعر على الدوام بأن التنقل كان ضارًا: "والشباب حملوا النشاط عصب الحيـاة وأمـل التجـدد، وهـاجروا" (ص٢٤). ويبرر سفره بأنه محاولة لاسترجاع المهـاجرين: "وكأنهـا الاسـتغاثة الأخيرة لأرض تحترق" (ص٤٥).

باهتمامٍ شديد بالتفاصيل، تصف إملى نصر الله العالم الجديد الذى قذف فيـه رضوان. أولاً، خلال رحلته إلى بيروت للحصول على التأشيرات الكندية يـشعره الناس بالغربة، مثل السكرتيرة اللبنانية فى القنصلية الكندية التى تـرفض التحـدث بالعربية (ص١٤)، والشبان على الحواجز الذين كانت أعينهم أكثر إثـارة للرعـب من أسلحتهم (ص ٣٠). كما أشعرته الأشياء بالغربة، كان المصعد فـى القنـصلية صندوقًا غريبًا، وأزراره خاتم جنى (ص٧)، ثم عندما صعد فى قلق إلى الطـائرة، تذكر قاذفات القنابل (ص٥٨).

كان ذلك صيف عام ١٩٧٥، وكان الخروج الكبير، وخاصة للشباب، قد بدأ. رأى رضوان الخوف فى عيون الشباب، وشعر بفـيض مـن العاطفـة والحنـين لأطفاله، فالأزمة تقوى الحاجة للحب والعائلة.

مع هذا، فالوصول إلى كندا لم يكن سهلاً، فلم يكن ممكنـا الوصـول إلـى جزيرة الأمير إدوارد برحلة مباشرة، لذا كان عليهم القيام بعدد من الانتقالات بـين الرحلات الجوية - كانت فى الواقع، تزيد عن المتوقع برحلة واحدة. ظن الزوجان العجوزان أن المطار قبل الأخير هو وجهتهما، وشعرا بالإهانة لأنهما لم يجدا وفدًا كبيرًا متعدد الأجيال فى استقبالهما. وسرعان ما صُحح الخطـأ ولكنـه أصـابهما، بصدمة ولم يشفيا منها تمامًا أبدًا (ص١٧٠).

وطوال فترة إقامته كانت تراود رضوان من حين لآخر تأملاته عن البرودة، الجسدية وكذلك العاطفية، للمكان الذى اختاره أولاده سكنًا لهم. والواقع أن رضوان شعر بأن الطبيعة نفسها فى كندا كانت مختلفة عن لبنان (ص٢١٧). ففى كندا شعر بأنه لا حول له ولا قوة – فالسهول لا يرى لها نهاية، ولم يعرف من يزرع الحقول أو ماذا يزرعها. لكنه فى لبنان كان يشعر بالقوة: "لو مد ذراعه فإنه يساعد الكروم وبساتين الفاكهة وحقول القمح". بلاده تبعث على الراحة. أما كندا فلا (ص٢٩٨).

كانت الجالية اللبنانية فى جزيرة الأمير إدوارد محافظة وتقليدية – حتى أن بعضهم لم يتعلم الإنجليزية (ص١٢٣، ١٧٢). كلهم كانوا يعتبرون أنفسهم لبنانيين أولاً وأخيرًا، ومع هذا فهم لم يعتبروا لبنان مكانًا يمكنهم العودة إليه، بل مجرد موضع للحنين[٢٣]. مسحت الحرب كل مشاعر الذنب حيال عدم العودة للأقارب المنتظرين – المجانين فقط من شأنهم أن يعودوا إلى مثل هذا الجحيم، حيث يبدو جليًا أن الأفراد فيه لا يستطيعون فعل شىء (ص١٧٩).

أراد أبناء رضوان من والديهما أن يبقيا سنة حتى يهدأ الوضع. ولكن مع مرور الوقت وتركيز وسائل الإعلام الكندية على الحرب فى صورة متزايدة، أصبحت رغبة رضوان فى العودة هاجسًا مسيطرًا:

> تبعته الحرب عبر هذه المساحات الشاسعة، وتشبثت بتلابيبه. وهو لا يجد مكانًا يهرب إليه. باتت الحرب حديث الناس أنى التقوا، أخبار الإذاعات، وصور الصحف، وأكثر من هذا وذاك، التلفزيون، ينقل إليهم المعارك بأدق تفاصيلها... هكذا يتم القنص على المحاور وخطوط النار... هكذا يسقط الأبرياء فى الشوارع... إنها حرب الفقراء والبؤساء... الذين لهم ملكوت السموات... أهكذا يكون الملكوت السماوى؟ .... صوت المذيع يتحول إلى عواء؛ وتكرّ المشاهد الدامية، جثث أطفال محروقة، أكوام من الهياكل البشرية، فوق أكواخ خشبية، فى حفر مفتوحة كالأفواه

> الجائعة... بيوت تتهدم وتنهار، ويقفز منهـا الأحيـاء، طلبًا للنجاة، فتصطادهم الرشيشات المتربصة فـي الزوايا، والجرافات تجرف التراب والجثث... وعـواء المذيع يرافق الأحداث! (ص٣١٢-٣١٤)

كان على رضوان أن يعود، حتى لو لم ترافقه زوجته الحبيبة الغالية. شـعر أن لبنان يحتاجه، تمامًا مثلما احتاجه القرويون سابقًا فى حل نزاعـاتهم (ص٣١٥-٣١٦). ولا بد أنه خشى أيضًا من أن يموت قبل أن يسود السلام. قد يموت فى هذا البرد، مثل فرخ دجاجة - كما توفى المختار توا - دون حداد رسمى، بقليـل مـن الحضور، وأبدية من الخواء كفنا له.

وُصف رضوان بأنه "هارب" من أبنائه. ولدى عودته، وحيدًا، إلى قريته فى جنوب لبنان، يدعو بعض الأصدقاء لاحتساء الشراب. يقرع ثلاثة رجـال البـاب، فيستدرجونه إلى الخارج، وفى دفء الليل يقتلونه. ويـصف تقريـر طبـى فـى العشرين من يناير/كانون الثانى ١٩٧٦ الجريمة (ص٣٥١).

مأساوى؟ لا يبدو الأمر كذلك. كانت جنازته حدثًا مؤثرًا - معزون، أنـاس من القرى المحيطة واثنان من أبنائه المهاجرين عادا أخيرًا ومعهما والدتهما.

لقد اختار رضوان بعد أن ألقى نظرة خاطفة على العالم الجديـد، أن يعـود دون تردد. ورغم أن موته بعد عودته بوقت قصير جدًّا قد يعد إدانةً لخطوة كهـذه، فإنه حتى بهذه الوحشية يبدو أسعد مما كان أثناء غيابه فى المهجر: خـلال فتـرة احتضاره كانت جبهة رضوان تلتمع قليلاً بالعرق، وخانت شفتيه ابتسامة خفيفـة. هل هذه هى سعادة البسطاء التى وصفتها إملـى نـصر الله فـى كتاباتهـا قبـل الحرب؟[٢٤] أو ربما كانت تلك سعادة رجل نضج وأحس بأن عليه البقاء فى أرضه ليؤكد هويته؟ يبدو الخيار الثانى أكثر احتمالاً: الناس فى جنازته "حـضروا اليـوم ليقولوا له أنه لا يزال بينهم". مات رضوان بسلام مع نفسه وبارئه، وقـد ضـمن هويته. وخلص ابنه إلى أن "... طيف الابتسامة، هو رسالة الوالد الـسرية إلينـا، وإلى مواطنيه" (ص٣٦٧).

فى كندا، علم رضوان أن ارتباط المهاجرين بلبنان ضعيف. وبعد اندلاع الحرب فقط، عاد لبنان ليكتسب شيئًا من الأهمية فى حياتهم (ص١٩٥). تابعوا وسائل الإعلام عن كثب، واهتموا بملاحظة أخطاء المذيعين، وإبلاغهم عن الأخطاء فى لفظ الأسماء، أو فى التعريف بالأمكنة؛ وأسسوا صناديق كانت عناوينها أكثر أهمية من القضايا التى ساندتها (ص٣٢١). كان همهم الأكبر إبراز المسئولية. كان من الواضح، كما قالوا، أن ما كان يحدث إنما هو نتيجة مؤامرة دولية. ولحسن الحظ لم تكن كندا ضالعة فيها، ولهذا لم يوجهوا لها اللوم فى أى صورة وتمكنوا من البقاء حيث هم دون أى شعور بتأنيب الضمير (ص١٩٦).

مع اشتداد الحرب، أصبحت حاجة رضوان للعودة ملحة. كانت عودته قراره الإيجابى الأول. فحياته كانت حتى ذلك "الوضع الراهن" تسير مثل حياة القرويات التقليديات اللائى استسلمن لمصيرهن، وهو أن ينتظرن؛ وقد انتظر ما يزيد على عشرين عامًا عودة أطفاله. ولم تكن رحلته لكندا عملاً اختياريًّا، بل استجابة لرغبات الآخرين: لقد سمح لأبنائه بأن يقتلعوه عن جذوره لفترة، وبأن يجعلوه يتصرف كما كان الرجال يتصرفون قبل الحرب. ولكن باندلاع الحرب انتهى خيار الرجال بالرحيل، وكان الخيار الوحيد هو البقاء السلبى مثل القرويات التقليديات أو الرحيل مثل المرأة القروية النزاعة للتغيير الجذرى. وكان الخيار الثانى، وما زال، يستتبع النبذ. لقد عاد رضوان بوحى من غريزته.

وُصفت خطوة رضوان الأخيرة على أنها "هروب" إلى الخطر، وليس منه (ص ٣٤٩). ومثل النساء اللواتى تحدين الأعراف وغادرن قراهن قبل الحرب، كان "يهرب" متحديًا. وقد يبدو الأمر وكأن رضوان لم يكن رجلا لبنانيًّا بالمعنى المقبول اجتماعيًّا قبل الحرب: فهو لم يطمح يومًا إلى مغادرة أرض آبائه، ولكنه مثل النساء رضى بقدره، وهو أن ينتظر. لكن الحرب كانت تفضح خواء ذلك الانتظار. وكان ينبغى التغلب عليه وهزيمته. كان يجب أن يهرب رضوان، ولكن مع الحرب، فكلمة "الهرب" يتغير معناها: إنها تشير إلى التغلب على القدر دون أن تحرِّم العودة. لقد فقد الهرب مضامينه السلبية. وحين قرر رضوان أخيرًا أن يفعل، أن يعود، بالرغم من الخطر وتوسلات عائلته، فهو قد هزم قدره الذى فرض عليه السلبية.

رضوان هو المواطن اللبناني الجديد، الذى يضع الحل للأوضاع الاجتماعية المتضاربة لامرأة ما قبل الحرب. فالمواطن اللبنانى الجديد كان ينتظر، ولكنه كان أيضًا فعالاً، من خلال مقاييس القرية/الأمة الممتدة. أنقذت الحرب رضوان من السلبية وأعادت إليه مبرر وجوده الذى كان قد فقده حين رحل أبناؤه فى الأصل، وحكموا عليه بالانتظار.

لقد حل لبنان محل أبنائه، وقد دفعه موج الحب الجارف الذى خلقته الحرب فى المطار إلى حضن أبنائه، ولكنه حين اكتشف أن قلقهم على لبنان لم يبدأ حقًا إلا مع اندلاع الحرب، وأن قلقه لم يكن من الممكن ترجمته إلى رغبة فى العودة، اكتشف أزمته الشخصية. إن سنوات انتظاره لأبنائه كى يعودوا إلى الأرض كان محكومًا عليها بالفشل منذ البداية. لقد رهن حياته لحلم مستحيل، لذا فقد حان الوقت - قبل أن يفوت الأوان - للفعل، للحياة. فحول حبه نحو ابنه الآخر، لبنان، الذى كان يحتاج إليه حقًا. ومع حل ارتباطه الواهن بأطفاله الطبيعيين، كان يمكنه إعادة توجيه طاقاته - الحب والمسئولية تجاه أولئك الذين يمكن مساعدتهم، ورغب فى أن يستجيب.

كان محور تركيزه الجديد هو بلده. لقد احتاج منه لبنان المأزوم أن يأتى ويحل النزاعات التى كانت تمزقه. لم يعد هناك الآن شىء يمنعه. ورغم أن ثلاثة من أبناء بلده هم الذين قتلوه، فإن رضوان لم يمت ممرورًا خائب الرجاء. ولو أنه عاش زمنًا أطول فربما كان يساعد، فهو أثبت فى النهاية أنه لبنانى حقا. لقد عاد بوعى تام بمسئوليته تجاه نفسه وتجاه الآخرين. ولكى يحافظ على هويته، ولكى يكون مسئولاً عن نفسه، كان عليه أن يكرس نفسه للآخرين. وقد استحق مواطنته، ولهذا استطاع المشاركة فى إعادة بناء بلده، أو ربما بناء لبنان جديد لا تملى روح الشعب فيه على الذكور أنهم لكى يكونو مؤثرين فإن عليهم أن يغادروا أرض الوطن، ولا تملى على الأنثى أن عليها الانتظار. وما صفاؤه فى الموت، الذى بدا معه وكأنه كان يطلب من الرب أن يغفر لأولئك الذين قتلوه لأنهم لم يكونوا يعلمون ما يفعلون، سوى غفران لخطايا أبناء بلده (ص٣٦٨). فهم لم يتعلموا حب بلدهم، حب بعضهم بعضًا، لم يكن لديهم شىء يدافعون عنه غير جلودهم. كانت رسالة موته هى الحب، والتسامح والالتزام تجاه الآخرين[٢٥].

قضية الهوية

القضية فى أعمال نصر الله، وخصوصا منذ اندلاع الحرب والغارات الإسرائيلية على الجنوب، هى تعريف الجذور. هل هى شديدة الخصوصية؟ أم أن من الممكن غرسها فى التربة اللبنانية، فى أى مكان من الحدود الجنوبية وحتى الأرز فى الشمال[٢٦]. كانت القرية قبل الحرب كلاً متكاملاً، وكان كل شىء خارجها غريبا، حتى أن الهجرة إلى كندا لم تكن أكثر إثارة للشعور بالصدمة من الهجرة إلى بيروت. وبعد الحرب أصبحت القرية جزءًا من كلٍ كاملٍ هو لبنان، وعلامة عليه. وكان ثمة مفارقة بين آلام الهجرة عن القرية وتقدير منافعها، لكن ذلك حل محله إدانة صارخة للمهاجرين، وخصوصًا أولئك الذين رحلوا أثناء الحرب. كان السعى إلى النجاح والملجأ فى مكان آخر مجرد وهم. فالتحقق والهوية لا يمكن أن يجدهما أبناء لبنان إلا فيه، وخاصة أثناء الحرب. لقد عوضت الحرب عن هرب النساء، فلم تعد وحدتهن واغترابهن فى بيروت شيئًا ذا بال مقارنة بالاغتراب الأكبر للمهاجرين.

خلقت الحرب وعيا جديدا وسياقًا جديدا. فالقرية لم تعد تمتلك ترف العزلة المشكوك فيه. والحرب وفرت ذريعة لهرب الفراشة من شرنقتها إلى عالم لم يكن فيه تبنى ما هو جديد ومختلف أمرًا يمثل مصدر تهديد. وقد استوعب السياق الجديد قيما تقليدية ومتأصلة فى العالم الحديث. وحين شاهد رضوان أولاده يغادرون لبنان فى الخمسينيات شعر بالحزن والإذلال لأنه لم يكن يمتلك سوى الأرض لكى يقدمها لهم (ص ٣٩، ٩٤). ولكن مع الحرب، ازداد تقدير رضوان للأرض، أصبحت معشوقته (ص٣٤٩). فالقرب من الأرض عاطفيًا وجسديًا ضمان لهوية الانتماء فى الحب.

لبنان هو الأم والطفل والعشيقة فى آن واحد. هو الأم فى إبداعها ودعمها للحياة: فى **جسر *الحجر***، لليلى عسيران، يُشار إلى أم قاسم على أنها "أمّ للجميع"، "أم قاسم هى الأرض، هى الأم، وهى رحم البلد" (ص٢٥٦، ٢٦٥). فهى الطفل فى احتياجه، وهى العشيقة فى العاطفة التى تثيرها. تبقى النساء ويعملن من خلال استمرارية تتسامح مع الرجال فقط بعد أن يقبلوا أن كونك رجلاً لبنانيًا لم يعد يعنى

أن الهجرة هي في أفق التفكير. فعندما يرى الرجال في أنفسهم كلاً متكاملاً يتيح لهم، دون خجل أو خسارة، أن يقروا بارتباطهم بالأرض، فإنهم أيضا سوف يمكثون. حتى لو أنهم أهملوا الأرض الأم، فإنهم سيعودون إليها كعشيقة، معها فقط يمكن التوحد.

جعلت الحرب رضوان يدرك أخيرًا أن من رحلوا لن يعودوا (ص٣٣٧). لقد غيرت التوقعات، لكنها لم تغير الواقع: المهاجرون مثل الطيور المهاجرة التي لم تعد تُرى في أيلول لأنها تفضل برد الشمال على نيران المدافع والقنابل (ص١٣٠).

بعد انتظار حتى أواخر السبعينيات لكتابة ***الإقلاع عكس الزمن***، سمحت إملي نصر الله لنفسها بالهجوم على الذين رحلوا وفضحهم دون خوف على بيتها الزجاجي. كما استطاعت تقديم معضلة اللبنانيين الذين ظلوا في أماكنهم. فإذا لم يكن ثمة مساعدة منتظرة من المهاجرين، ألا يصبح على كل فرد أن يتحمل مسئولية الرفاه العام؟[٢٧] خلال الحرب، لم يعد الأفراد قادرين على انتظار الآخرين لكي يبادروا بالفعل. وإذا ما فعلوا، فإنهم سوف يصابون بالجنون. لقد كانت الحرب هي التي أثارت الفعل النشط[٢٨]. وبالرغم من أن القارئ قد يلاحظ في هذه الكتابات الأخيرة، وخاصة في كتاب ***المرأة في ١٧ قصة***، صرخة للصفح، فإن هذه الصرخة محبطة في خروجها من الحلق. فاللبنانيون قد يرغبون في الترحيب بعودة المهاجرين، لكن لبنان (القرية الممتدة) أغلق الباب دون من تخلوا عنه. لقد ولى وقت الحلم: لم تعد الثروة السريعة في مكان ما بالخارج؛ فالثروة البطيئة - أن تكون لبنانيًا حقا - هي هنا والآن. ويمكن الحصول عليها في الوطن؛ وهي مفقودة في الخارج.

في الحرب يراود مها، في ***تلك الذكريات***، شعور فادح بالخسارة، ولكن خسارتها ليست مادية. كانت خسارتها هي قرية الماضي التي استمرت في آخرية هشة. لقد سرقت منها الحرب أحلامها بماض من الحكايات الخرافية، وبمستقبل يصنع الإيمان فيه المعجزات (ص٩٠). ما يبقى لها هو ذكريات تثبت أن ذلك الماضي الذي لا حاضر له هو مكان كان فيه الأمل والحلم ممكنان (ص١٠٩). كان الحاضر مملكة بلا زمن آني، تنزلق ببطء من الأسطورة إلى المعجزة[٢٩].

الآن الزمن الحاضر هو المهم. ومازال هناك ماض، ولكن لم يكن ممكنا استرداده أو حتى السعى إليه ملاذًا من حاضر قاس: كان متجذرًا فى هذا الحاضر. وكان لا بد من وقف هذا الإقلاع عكس الزمن، ومن ثم عكس اتجاهه.

خاتمة

الحرب شر، لكنها أيضًا فرصة للكسب. وهذه الحرب التى استمرت أكثر بكثير من الفترة الطبيعية أو المحتملة، أصبحت حياة كما عرفها اللبنانيون. لم تكن فجوة بطريقة مختلفة من الكينونة.

لقد أتاحت الكتابة لإملى نصر الله أن تعمل خلال أزمة الهوية اللبنانية. ولم يكن يبدو أنها تعى نفسها وهى تسجل وتساهم فى صنع التاريخ، كما فعلت على سبيل المثال مارى تشسنت(*) عندما سجلت أحداث الحرب الأهلية الأمريكية. فليس هذا تعبيرًا مفصلاً عن تجربة شعبية جمعية على أعلى مستوى. إنه صوت الفرد يتحدث نيابة عن أفراد آخرين، سابرًا أغوار تجربة خاصة بالوجود. وقد كانت تجربة الكاتبة، ولكنها فى فعل الكتابة مُنحت للآخرين الذين كُتبت من أجلهم، فأصبحت خاصة بهم. فى ***تلك الذكريات*** تعبر مها عن نفسها قائلة:

> والكاتب يجد مادته فى كل شيء، حتى فى الأمور التافهة. عن تفاهة هذه الحياة اكتبى، لأنك بذلك تعبرين عن آلاف النساء الصامتات. (ص١٤٩)

لقد شعرت مها أن جسدها لم يعد لها، بل هو ملك للكون: المرأة الكاتبة تنتمى لشعبها (صفحة ١١٧-١١٨).

(*) مارى تشسنت Mary Boykin Miller Chesnut (١٨٢٣-١٨٨٦)، فى الولايات المتحدة، تُعتبر مذكراتها عن الحرب الأهلية الأمريكية، والتى لم تنشر إلا بعد وفاتها، أفضل عمل أدبى عن تكوين الجمهورية الفيدرالية. [المراجعة]

لا تكتب إملى نصر الله كثيرًا عن النساء، بل عن الحالة الأنثوية - الباقية والهاربة - والتى كما رأينا آنفًا، قد تشترك فيها مع الرجال. وتشرح أعمالها الأثر الذى أحدثته الحرب على هذه الحالة، وكيف يحل تشعب أثرها قضية الهوية. لقد حلت الحرب، ولو مؤقتًا، حالة الجمود: فقبل الحرب، كان من مكثوا فى القرية قد تصرفوا مثل نساء القرية التقليديات؛ وأولئك الذين غادروها تصرفوا كالرجال - وإذا كان الراحلون نساءً فإن رحيلهن كان سيعتبر "هروبًا" - وهو الفعل الإيجابى لمواجهة القدر. قبل الحرب كان "الهرب" يستتبع النبذ. ولكن بعد الحرب، كان إدراك القوة المحفزة على المكث والبقاء يعنى الهرب، أى هزيمة حالة السلبية. مع الحرب تصبح تلك خطوة إيجابية لا تؤدى إلى النبذ. لقد عزز هذا الوعى الجديد "الهرب" بصفته انتصارًا على حالة سلبية، وقد حول النتيجة من الإقصاء إلى الدمج. ولأن رضوان رجل، فإن عملية الإدراك هذه، والتى يُرى المكوث من خلالها على أنه شىء غير السلبية، كان يجب حدوثها عن بعد. لقد احتاج إلى منظور يرى منه حالته لكى يتمكن من تحويلها من خلال "الهروب". ولأنه رجل، فعندما كان داخل المجتمع ككل لم يكن لديه أى منظور. كانت النساء دائمًا على الأطراف، ينتظرن ويراقبن بسلبية أو يتعرضن للإقصاء بإيجابية. وكان امتيازهن الوحيد أن لهن منظورهن. وخلال الحرب أصبح فى إمكانهن التعرف على الامتياز فى امتيازهن. وخلال الحرب أيضًا رأين، بصورة إيجابية، حاجتهن للوعى بأنفسهن خارج القيود الخانقة للتقاليد.

بالحرب يتوحد لبنان عندما يتم إدراكه فى مقابل المهجر، تمامًا كما كان إدراك القرية من قبل يحدث فى مقابل بيروت. وأولئك الذين بقوا فى لبنان فى هذه الحقبة الجديدة تصرفوا مثل نساء القرى التقليديات، فقد قدموا مصالح المجتمع على مصالحهم. ولكنهم أيضًا تصرفوا مثل نساء القرية المقبلات على التغيير الجذرى، اللواتى كان رحيلهن علامة على الوعى بمصيرهن وعلى رفضهن له. وقد أصبح الخيار السابق، الهجرة، مغلقًا أمام الرجال. واليوم يواجه جميع اللبنانيين المصير الذى كانت تواجهه النساء، فى السابق، إذا ما اخترن الرحيل - النبذ. فمن رحل كان خائنًا لبلده، ومن بقى كان مواطنًا مخلصًا(٣٠).

لقد حدث تغير جذرى فى الروح اللبنانية. وبالنسبة لإملى نصر لله، لم يعد اللبنانى الحقيقى يمتلك خيار الرحيل أو البقاء فى لبنان. فأن ترحل يعنى أن تـزوّر هويتك وتطيل أزمة لبنان: أمة من الأفراد يناضل كل منهم من أجل نفس أنانية. والحالة الأنثوية – أن تبقى وتهرب فى الوقت نفسه، أىّ أن تعترف بالمكوث والبقاء كمحفز، وبهذا الإدراك الجديد أن تفعل – هى تعريف الهوية اللبنانية الجديدة. هذا التأنيث الجديد لمجتمع بأكمله وهو يخوض الحرب يتناقض بقوة مع النزعة الملحوظة فى معظم التقييمات التاريخية الرئيسية للحرب، حيث يُضفى الطابع الذكورى على المشاركين، وحيث "يضفى الطابع الأنثوى على من يتم إقصاؤهم وتهميشهم، ومن هنا كان إقصاؤهم مبررًا"[٣١]، هذا التعميم للحالة الأنثوية هو تعميم نفسى واجتماعى وفردى وجمعى فى الوقت نفسه. وبتحولها تصبح هوية وطنية. أن تكون لبنانيًا يعنى أن تبقى، ولكن ليس أن تكون سلبيًا. ذلك يعنى أن تتحمل المسئولية عن نفسك وعن الآخرين وقبل كل شىء، أن تكون فاعلاً.

الهوامش

(١) لقاء، هنتينجتون، وست فرجينيا، ٣ أكتوبر ١٩٨٥.

(٢) سلامة *Enfants d'Avril*، ص ٩. "تاريخي هو تاريخ الانتظار"، ص ٩١. في لحظة تفاؤل، وعام ١٩٧٩ يبدأ، تثني ماري تيريز عربيد على الانتظار كعلامة نهائية على الحب، *Ma Guerre Pourquoi Faire?*، ص ٣٧.

(٣) *The Source*., p. 112. في كثير من لقاءات غادة السمان، خاصة تلك التي جمعتها في كتاب واحد بعنوان *القبيلة تستجوب القتيلة* (١٩٨١)، تشير إلى انعدام المنهج هذا بأنه "يعبر بفصاحة عن حالة النساء".

(٤) نصر الله، *طيور أيلول*، ص١٨٠-١٨٩، ٢٠١، ١٦، ١٣٠. قارن، بقصيدة حنان يأموت "الانتظار" في *الفرح المأجور*، صص١١-١٣.

(٥) نصر الله، *المنبع*، ص ١٤.

(٦) انظر ما يلي، خاصة مناقشة كتاب *المرأة في ١٧ قصة*. في *الإقلاع*، يشعر رضوان بالخزي عندما يعرف أن قريبه، الذي فقد الاتصال به منذ سنوات، لم تنتعش أحواله، بل فقد الأمل وكان هذا هو السبب في توقفه عن الكتابة (صص٢٩٤، ١٦١).

(٧) شاب يكتشف أنه لا يمكن أن يصبح شيئاً دون أن يرحل، ومن ثم فهو يهاجر. وعند عودته كان يعلق كاميرا ونظارات بلا مبالاة حول رقبته. احتشد أهالي القرية ليرحبوا بذلك اللاشخص، وسرعان ما تم إيجاد عروس: دمية ملونة "تبحث حولها مثله، عن هوية جديدة". *جزيرة الوهم*، ص ٤٠-٤٦. قارن *طيور أيلول*.

(٨) حتى غادة الخراساني في روايتها المدهشة عن الهروب من الحب، *الحريق في الجنة* - والتي لا تذكر الحرب الا مرة واحدة رغم أنها نشرت في ١٩٧٦ - تتهم اخو البطلة بالهرب إلى امريكا (ص ١٤٣). وفي كتابه النقدي عن غادة السمان، يكتب غالي شكري أن غادة "التي كان بمكنها الهرب باستخدام نفس الحجج التي يتعلل بها الرجل، التصقت ببيروت، في نار المحرقة..."، (*غادة السمان بلا أجنحة*، بيروت، ١٩٧٧)، ص١٨٩.

(٩) Stewart, *A New Mythos*, p. 177. قارن بقول كيت شوبان، "الطائر الذي قد يحلق فوق المستوى الجلي للتقاليد المجحفة لابد أن تكون له أجنحة قوية. من المحزن أن نرى الضعاف يجرحون، ويجهدون، حتى يتساقطون إلى الأرض" *The Awakening* (Capricorn Books, 1964). p. 217. حنان، في *تلك الذكريات*، تعود من أول فترة تقضيها بالخارج، أول رحلة لها إلى الحرية، فتتعرض للتشويه في حادثة، صص١٢٠-١٢٢.

(١٠) قبل ترك لندن إلى كندا، في *الإقلاع*، يشعر رضوان بالقلق الأكبر من أن يجد أحفاده لا يستطيعون الكلام بالعربية. وكان محقا (صص١٣٦-١٤٣). وفي *تلك الذكريات*، تكتب حنان إلى مها بالإنجليزية لتهنئتها بالسنة الجديدة. أخبرت مها أنها قرأت *Mirdad* لميخائيل نعيمة، ولكن بالإنجليزية. وهي تتأسف لأنها لم تستطع الحديث مع نعيمة عندما كان في

لندن، لأنهما كانا كلاهما من قرية واحدة. وحيلة التمسك بكل ما هو لبنانى، ولكن مترجمًا لا تفوت مها (صص٢٩-٣١). وفى *طيور أيلول*، عندما ذهبت مرسال إلى أمريكا، سرعان ما فقدت لغتها العربية (ص ٢٣١).

(١١) كان الكتاب الرابع الذى ينشر بعد اندلاع الحرب، انظر ما يلى.

(١٢) بعد ٥٠ عامًا من الانتظار، تتلقى إحدى الأمهات رسالة تعلنها أن ابنها لم يعد قادرًا على تصور العودة، قارن، *الجزيرة*، ص ٩٣.

(١٣) Patricia M. Spacks, *The Female Imagination*, NY, 1976, p. 95. ومع ذلك، كما فى تحليل كارول كريست لانتحار إدنا بونتلييه فى رواية كيت شوبان Chopin's *The Awakening*، يواجه القارئ بنوع من الالتباس: "هل انتحار إدنا بونتلييه هو انتصار امرأة قوية تختار الموت بدلا من الخضوع للقواعد الاجتماعية الصارمة فى زمنها؟ أو هو هزيمة المرأة التى ليست على وعى كاف بنفسها، والتى هى أضعف من أن تواجه إحباطات خيالها الرومانسى؟" Carol Christ, *Diving Deep and Surfacing*. p. 27.

(١٤) روز غريّب، "أملى نصر الله، هى روائية صورت جمال القرية اللبنانية وبؤسها"، فى *Asian Woman*, Lucknow, May 1979, pp. 8-9.

(١٥) عندما دعت المجلة النسائية *فيروز* إميلى نصر الله للمساهمة بقصة جديدة لكل عدد من أعدادها الشهرية، كان رد نصر الله أنها تريد أيضًا أن تكتب قسمًا بعنوان "نساء رائدات". وكانت تكتب كل شهر شخصية امرأة تركت علامة على تاريخ العالم، على سبيل المثال: أجاثا كريستى، ماريا مونتسورى، فلورنس نايتنجيل، بيرل بك، هيلين كيلر، هدى شعراوى، زنوبيا، الخنساء. وقد كتبت أيضًا بعض الشخصيات النسائية اللبنانية مثل ابتهاج قدورة (رائدة حركة المرأة اللبنانية)، جوليا توما دمشقية (صحفية)، ومى زيادة (فلسطينية الأصل، ولكن تبناها اللبنانيون!!). ونشرت وداد مقديسى قرطاس مذكراتها فى ١٩٨٢، وفيها تكتب تاريخ الصحافة النسائية فى العالم العربى، مع التركيز على المساهمات اللبنانيات. وأقدم جريدة نسائية هى *الحسناء*. وإذا ذكرنا قليلاً من هذه المجلات، كانت هناك: فتاة الشرق، *العروس* الدمشقية، *المرأة الجديدة*، *الفجر*، *مينرفا*، *مجلة السيدات*، *الفتاة* المصرية، *الكرمة*، *والرائدة*.

(١٦) تقول أنها تأثرت بحب جبران خليل جبران للأطفال، وإصراره على أن يكونوا أحرارًا من ضغط الآباء (لقاء، ٢٨ مايو ١٩٨٠). وقد كتبت *بهيرة* فى وقت كانت فيه الكتابة للأطفال نادرة للغاية (لقاء، ٣٠ يوليو ١٩٨٠). وكتبت روز غريّب عددًا من كتب الأطفال منذ اندلاع الحرب، *النار الخفية* (١٩٧٧)، *المنقذ* (١٩٧٧)، *صندوق أم محفوظ* (١٩٧٧)، *النافذة* (١٩٧٧)، *النجمتان* (١٩٨٠).

(١٧) هذه الرواية مهداة إلى زوجها فيليب بعد أن اختطف مرتين. وهى تغطى الفترة من ١٥مارس إلى ٨ يونية ١٩٧٦، عندما كانت المنطقة التى تعيش فيها تحت القصف (لقاء، ٢٨ مايو ١٩٨٠).

(١٨) "فكرة الرحيل تبدو أساسية. وفكرة البقاء أيضًا، حتى لا يصبح كل بيت طفلاً مهجورًا.. ولم نعد نعرف من له الحق فى الرحيل..." Salameh, *Enfants*, pp. 88-90. وتتوسع عربيد فى ذلك: "بدأ الناس فى الهروب لأنهم كانوا خائفين. لم يكن ذلك مكروهًا، كما تعرف. الخوف لا يمكن شرحه. لقد هربوا ليجدوا مكانا أكثر سلامًا". Arbid, *Ma Guerre*, p. 20.

(١٩) تعبر طبارة عن ازدرائها لأولئك الذين يرحلون فى حين أنها، وهى نفسها هاربة أيضا، غير مستعدة لترك مقعدها فى الطائرة لهارب آخر. (*Survival in Beirut*, pp. 60, 145).

(٢٠) فى الفترة من ١٩٧٥-١٩٧٦، قضت نصر الله شهرًا فى اليونان، وهى تقول أنه كان أسوأ شهر فى حياتها. كان ذلك فى وقت شعرت فيه أن لبنان طفل يحتاجها، طفل مريض. وقد جعلها هذا تعود لتبقى. كما ولد لديها فكرة مشاعر الشتات اللبنانى (لقاء، ٢٨ مايو ١٩٨٠). ديزى الأمير، *فى دوامة*، تنفجر ضد من يتركون لبنان: "تكره فيهم ظنهم أن الدنيا لا تعيش بدونهم..." (ص٤٨).

(٢١) نصر الله، *تلك الذكريات*، صص١٢، ١٣٤. عندما تحلل كريست دور مارثا فى رواية ليسنج Lessing's *Children of Violence*، تصف الانتظار بأنه صفة نسوية، رغم أنه ليس بالضرورة سلبيًا. وتكتب أن المراقبة تولد الفهم من خلال الوعي بأبعاد أعمق للتجربة. وتقول: "الانتظار هو أكبر معلم لهذا الوعى. ليس الانتظار نشاطا سلبيًا؛ فانتظار مارثا هادف". .Christ, *Diving Deep*, p. 71.

(٢٢) تعتمد *الإقلاع عكس الزمن* على خبرة والديها فى كندا. بدأت بحثها لهذه الرواية فى ١٩٧٤ بعد أن قامت بأول زيارة لها إلى القارة الأمريكية. تحدثت مع عجائز فى لبنان وقرأت بعض الرسائل التى تلقوها من أقاربهم وأصدقائهم فى المهجر. وقد استوحت العنوان أثناء رحلتها إلى أمريكا عندما اكتشفت أن الشمس كانت تشرق فى أمريكا فى الساعة الثانية صباحًا بتوقيت بيروت. واستقر هذا فى ذهنها كرمز لاتجاه الحياة اللبنانية. نشرت الرواية لأول مرة فى ١٨ عددًا من مجلة *المستقبل* العربية التى تطبع فى باريس، بين ١٩٨٠ ويناير ١٩٨١. وفى هذا الوقت كانت قد تحققت أن "كانت النساء محايدات، إلا أنهن هن اللائى دفعن الثمن. إننا لم نمنح الفرصة أبدًا لنكون فاعلين كجماعة، رغم أنه كانت هناك نجاحات بالتأكيد على المستوى الفردى (مثلا: فى العمل كقاضيات أو محاميات أو معلمات). ولكن لم يكن لنا أبدًا صوت عام (بكلمة عام تقصد سياسيًا).. و*الإقلاع* ليست عملاً شاملاً، ولكن من خلاله يمكن أن يصل القارئ إلى تصور لما فعلته الحرب بأهلها" (لقاء، ١٢ مايو ١٩٨٢). قارن، الأمير "خالته أم سمير" فى *وعود للبيع*، للاطلاع على تأثير المهجر على المهاجرين.

(٢٣) فى ٢٥ يوليو ١٩٨٣، أذاعت محطة الإذاعة العامة للولايات المتحدة عددًا من اللقاءات مع المهاجرين اللبنانيين إلى ديربورن، ميتشجان، بمناسة زيارة أمين الجميل للولايات المتحدة. وكان واضحًا أن من أجروا اللقاء لا يوجد بينهم من فكر بشكل أعمق فى إمكانية العودة إلى "البلد القديم"، خاصة منذ أن فاقمت الحرب من التوترات المذهبية.

(٢٤) .E.g., *Island* pp. 47-59

(٢٥) رغم أن النقاد افترضوا أن *الإقلاع* تعبير عن إدانة مجتمعية لرضوان، فإن نصر الله تصر على أن مذاهب القتلة ليست هي الموضوع (لقاء، ١٢ مايو ١٩٨٢). ولم يرد ذكر ديانة رضوان ولا ديانة القتلة.

(٢٦) غرس، هو الفعل الأكثر تكرارًا فى أدب نصر الله، ولكن بشكل خاص فى *الإقلاع عكس الزمن*، حيث يوجد رجل يتعلم كيف يغرس نفسه فى لبنان كلبنانى.

(٢٧) *المرأة فى ١٧ قصة* (١٩٨٤) مجموعة من القصص القصيرة، أغلبها تصف آلام المهجر، والتظاهر بأن الأمور مستقرة بالنسبة لمن تركوا فى الأرض. وفى *الإقلاع عكس الزمن*،

أحد المهاجرين يخبر رضوان أنه في كل زيارة إلى لبنان يزداد تحققًا من مدى ابتعاده عن أرضه ونفسه. وقد عمقت الحرب من هذا الانطباع (ص١٧١).

(٢٨) "دفعت بعض الناس للجنون أو إلى الجريمة، بينما مكنت آخرين من اكتشاف خصائص ايجابية في أنفسهم لم يكونوا يتصورون وجودها أصلاً".

Friedman, "Living in Beirut with the Violence of Beirut" in *New York Times*, 17 July 1983.

(٢٩) "حاول الحراس أن يوقفوني وتحولت إلى سحابة وأمطرت رذاذًا عليهم، فتحوا أفواههم وشربوا ورووا ظمأهم. وهدأ لهب حقدهم ضدي. وعندما وصلت، أنا السحابة، قمة هرمون، نثرت على الصخور ضوءًا ومطرًا أبيض، وتراكم الثلج، وأصبح عمامة بيضاء نظيفة لرأس رجل الجبال العجوز... أبحث عنك في عيون الأطفال التي احمرت بسبب الخوف وعدم النوم... في جذور الأشجار الضخمة... في تدفق الينابيع". *The Sour:* pp. 135-9. "أتمنى لو أبقى معلقة هناك، في ذلك الوجود المنفصل، أعيش مع الصخرة وأطياف الأساطير القديمة "، نصر الله، *طيور أيلول*، ص١٧١.

(٣٠) في رواية *Enfants d'Avril*، لنهاد سلامة، عندما وصلت الراوية إلى لارناكا، قبرص، كانت تشعر بالذنب: "أوه، أشعر بأنني في حال سيئ! كل مسافر يقلق ضميري بشدة. كل جواز سفر يختم هو فعل خيانة: عودي!" (ص ١٣٩).

(٣١) J.W. Scott, "Women and War. A Focus for Rewriting History", p. 4.

الخاتمة

لم تكن الحرب الأهلية اللبنانية تشبه أى حرب أخرى. لم تكن هناك أسباب واضحة لاندلاعها، ولم يكن هناك عدو ثابت، ولا مواقف نمطية[١]. لقد تخللت الفوضى كل مناحى الحياة اليومية بحيث كان كل شخص مشاركا، ودائمًا. ولكن لأنها كانت خارجة عن القياس؛ فنادرًا ما كان يُشار إليها بوصفها حربًا، بل باعتبارها "حالة"، حالة يمكن لأى فرد أن يمر بها. والواقع أن الكثيرين ظنوا أن لبنان كان نذيرًا بأشياء أخرى قادمة. وفى عالم نما فيه العنف، نظر بعضهم إلى لبنان بوصفه يمثل الميل الطبيعى للعنف فى هذا القرن مدفوعًا إلى أقصى تطرفه. كان دلالة منذرة بالمحرقة المقبلة.

ولكن هذا لم يكن ما شعرت به طرفيات بيروت؛ ففى مطلع أعوام ١٩٨٠، كانت مشاعرهن قد أصبحت مشاعر من لا يساوم: فطالما أن هناك أرضًا للدفاع عنها، فعلى كل لبنانى واعٍ أن يمكث فى الأرض. وعلى الرغم من أن كثيرين كانوا قد مكثوا فى البداية دون أى فكرة واضحة عن السبب، فإنهم بدأوا بعد سبع سنوات يدركون أسباب تلك الحالة السلبية، ومن ثم بدأوا يعيدون تقييمها. وقدم البقاء على قيد الحياة جائزة خاصة بالوجود؛ فبقاوك فى البلاد يعنى لبنانيتك. وطرفيات بيروت يؤكدن على وطنية يائسة:

> بقى الوطن العاطفة الأقوى والأكثر حدة من أى سلاح للمقاومة. والتمسك به ووحدته أصبحت أهم رباط[٢].

فى الخامس عشر من يونيو (حزيران) ١٩٧٩، اختتمت غادة السمان مقابلة بالتعليق التالى: "أشهد على ألا حب إلا حب الوطن. أشهد على أننى أعيش هذا الحب وأعانى عذابه"[٣]. وكتبت إدويك جريدينى شيبوب:

> "هناك فى قلبى بذرة الإخلاص بأن لبناننا الصغير سوف يحيا، وأن مستقبله سوف يكون أكثر نجاحا مما كان فى الماضى"[٤].

وتثير نادية تويني فى كثير من شعرها عن الحرب أسئلة عن علاقة الفرد بالوطن الذى يجب الدفاع عنه. أما همها الأكبر فهو الأثر الذى تركته الحرب على علاقة الفرد، والهوية، بالأرض. وتؤكد قصيدة أرجوان "وطن الغرباء" حبًا للوطن لا يقضى عليه الألم. وفى ***المستبعد*** (*L'Excisée*)، تسأل إيفلين عقّاد نفسها لدى عودتها من الولايات المتحدة إلى لبنان لزيارة عائلتها:

لماذا أعود دائمًا لهذا البلد غير المستقر، الذى تدمره
الحروب والغزوات والاستعمار والإمبريالية والتعصب
الدينى؟ هل هى الوطنية أم القومية؟[٥]

هل كانت تلك هى الوطنية أم القومية؟[٦] كيف يمكن التمييز بين كل منهما؟ أى أنواع الولاءات يثيرها كل منهما؟

الوطنية (patriotism) تضفر صورة الأنثى والذكر: باتريا Patria هى الأرض الأم التى يعد الولاء لها واجبا فطريًا: وباتر pater هو الأب الذى يأمر بالولاء، وهو ولاء نبيل ومناسب فى نفس الوقت - "إنه لجميل ومجيد أن تموت من أجل الوطن" "dulce et decorum est pro patria mori". إنها تحدد مقاييس الهوية المدنية المميزة التى لا يخلقها إلا تاريخ مشترك، وليس طموحات إمبريالية خاصة لدولة معينة. وبالنسبة للوطنى، فالحرب بالضرورة مأسوية، فهى تلقى بالوطن الحبيب إلى الكراهية والدمار. الحرب التى يمكن فيها للوطنى أن يشعر بإحساس من الواجب والمبرر الأخلاقى هى التى تتحدى جميع الأخطار التى تهدد الرفاه والمثل العليا الخاصة بذلك الخليط من المعانى المجردة، والذى يسمى الوطن[٧].

من جهة ثانية، فإن كلمة قومية nationalism مشتقة من "أمة" nation، التى يعرفها أحد القواميس بأنها "فى الأساس، جهاز سياسى أكثر منه إقليمًا ماديًا - يتوحد فيه المواطنون تحت راية حكومة مستقلة، دون اعتبار لأصولهم"[٨]. وقد وصف جان بثكا إلشتاين القومية بأنها مفسدة، لأنها تتطلع باستمرار إلى تفوقها، وتتحدى أفكار الحدود. وتعطى القومية إحساسًا بالتميز والتفرد لأولئك يعتبرون أنفسهم منتمين إلى هذه الأمة. وللحفاظ عليها، تحتاج القومية إلى أعداء داخليين وكذلك خارجيين ممن يجب إقصاؤهم أو ممن يجب تحييد الخلاف معهم، لذا

فالقومية نوع من الأيديولوجية الإمبريالية التى تفرض التوحد على مساحة جغرافية يمكن توسيعها إلى ما لا نهاية. ويقود مثل هذا النمو فى معظم الحالات إلى الحرب: حرب يجب أن تُرى بوصفها مجيدة لأنه تم خوضها نيابة عن الأمة، ذلك الكيان القوى الذى يتطلب الولاء وإلا فآلام الإبعاد. القومية هى التى تفرض طاعة عمياء للبلد سواء كان على حق أو على باطل(٩).

وعلى الرغم من الطبيعة غير المسبوقة للحرب اللبنانية، فقد واصل بعض الكُتّاب الذكور وصف هذه الحرب كما لو كانوا يصفون حروبًا أخرى فى المنطقة. فكتبوا عن الثورة، وعن القضية العادلة، والأعداء الداخليين والخارجيين. مثل هذه الكتابة الروائية حملت علامة القومية، وألحت على عدالة القضية بغض النظر عن أية شرور يمكن أن تكون فى تجلياتها. ولم تسعَ إلى تفصيل الخطوط الأساسية للهوية المدنية التى يمكنها أن تعتنق قيمًا ليست سياسية بشكل مباشر.

فى أواخر سبعينيات القرن الماضى، كانت طرفيات بيروت يضعن تعريفًا لوطنية جديدة، تنطوى على الضعف، نبعت من الحرب. فقبل الحرب كانت الجنسية اللبنانية إطارًا لهوية هشة، لعرى كان يجب إخفاؤه، تكثيف للحياة وانتماء للذات. ولكن، مع تطور الحرب وتطور دورهن، بدأت طرفيات بيروت فى مساءلة مدى صلاحية هويتهن السابقة والحلم بهوية مدنية جديدة. لقد فرضت الحرب تقييمًا للماضى وكذلك للحاضر. فلماذا مكثن بينما كان يمكنهن الرحيل؟ أهو نوع من الولع بتعذيب الذات، كما يمكن لمن ينظر من الخارج أن يغويه هذا التخمين؟ أم كان ذلك إدراكًا بأن الرحيل يعنى التخلى عن المسئولية، وبالتالى فقدان الهوية؟

كتبت النساء بسلبية، وفى بعض الحالات باستسهال، عن الطابع اليومى لتجاربهن. لم يكن لهن أعداء، فكل منهن كانت مسئولة عن كل من يمكنها احتضانه. لقد تعاملت طرفيات بيروت مع تلقائية مشحونة لم تكن تلقائيتهن فقط بل تلقائية المجتمع كله. كانت الحرب قد فتحت ساحة جديدة للتعبير مانحة إياهن صوتًا كان، حتى ذلك الوقت، حقلاً يسيطر عليه الرجال. ومن خلال كتاباتهن، كانت هؤلاء النساء يكتبن حياتهن للمرة الأولى. واكتسبت حياتهن أهمية وضرورة لدى

تسرب الحرب إلى كل زاوية من وجود الناس، فلم تعد تسمح للمسئولية بأن تـــركن إلى أى مكان، بل استندت إلى أولئك الذين يسمحون لها بأن تحدث وتستمر.

وعلى الرغم من أن هذا السرد لما هو يومى وعـــادى قـــد حـــدد مـــسئولية جماعية، فقد أثبت ما تسميه سارة راديك التفكير الأمـــومى. فقـــد كانـــت النـــساء متورطات فى الحرب، ليس فى القتال بل فى حل النزاعات، وباعتبـــارهن أمهـــات حقيقيات ومحتملات. كان لبنان طفلاً مريضًا، وكان عليهن أن يعالجن مرضه، فقد اشتدت الحاجة إليهن أكثر من أى وقت مضى. كان الطفل مريضًا، وكـــان علـــى الأمهات أن يبقين إلى جانبه، حتى لو لم يكن هناك ما يمكنهن عمله أكثر من عـــدم الرحيل. كان البقاء، الانتظار، بالضرورة سلبيًا. لم يبقين بدافع الأمل، بـــل بـــدافع الضرورة، بدافع إيمان، عادة غير معبر عنه، إيمان بشىء كان يبقى حيًّا فيما وراء التجنى المادى للأنقاض والدمار. كان تصميمهن الهادىء على البقـــاء حـــين كـــان البقاء مكافأته الهزيلة هى أول التمتمات بالوطنية.

وتمثل كتابات إميلى نصر الله مثالاً مقنعًا على الوطنية الوليدة. قبل الحرب، حين كانت المرأة تختار مغادرة بيتها، كان يُحكم عليها بـــالاغتراب عـــن هويتهـــا الحقيقية. ولكن الحرب غيرت هذا المنفى المأساوى. وقد أعادت إملـــى نـــصر الله تعريف لبنان، الطفل المريض، باعتباره قرية. فالبقاء فى لبنان، حتى لو كان ذلـــك فى العاصمة، كان يعنى البقاء والانتظار فى القرية. ومن هنا فـــإن مـــن غـــادروا القرية استعادوا من خلال الحرب هويتهم الضائعة، ومعها حقوقهم فـــى الانتمـــاء واعتبار أنفسهم لبنانيين. ولكن من الذى بقى؟ النساء. وبذلك فقد تحولـــت الـــسلبية المفروضة على النساء إلى تشكيل للهوية. كان من بقوا هم الوحيدين الذين استحقوا أن يسموا أنفسهم لبنانيين، وهم فقط الذين استحقوا المشاركة فى إعادة إعمار البلد.

استمرت الحرب وكانت جدوى البقاء الاقتصادية الطبيعية تحت تهديد يومى بمنافسة اقتصاد زمن الحرب: العـــاملون فـــى تركيـــب الزجـــاج، والمهندســـون المعماريون، والبناؤون، الذين جعلوا من إعادة البناء السريعة السهلة فنًا. فى ***مـــن تحت الأنقاض*** (*From under the Debris: A Personal Viewpoint*) تكتب صنيبى:

حين قُطعت الكهرباء في المدينة عرضت في اليوم التالي مصابيح من كل الأنواع – الكيروسين، البروق، البوتاغاز اللوكسات...وحين انقطع الماء أحضرت جرار جبلية وأباريق بالأكواام لتأمين شربة ماء باردة نسبيًا من الأباريق الخزفية. (ص٢٤)

بدأ الرجال في الرحيل. توجهوا إلى الجزيرة العربية والعواصم الأوربية والولايات المتحدة، ومن أماكنهم في منافيهم الاختيارية أرسلوا كميات كبيرة من النقود التي مولت القتال. واستمرت الحياة في بيروت – وكأن الأزمة هي القاعدة – بلا مبالاة. كان هناك اهتمام بإصلاح التدمير المادي، أما الحياة فلا. ولكن، على أية حال، ففي مثل هذه "الحالة"، كانت القدرية قد أصبحت طويلاً طريقة الحياة الممكنة الوحيدة.

استجاب الرجال لاستمرار الأزمة بغموض – مثل بطل إلياس خوري في *أبواب المدينة*، الذي كان يمثل كل من سحقته قوى لا سبيل لفهمها، وآخرون، مثل يوسف حبشي الأشقر في *المظلة*، انفجروا محتجين(١٠):

أصبحت السلطة رجلا يطلق النار على الثورة. والثورة أصبحت رجلا يطلق النار على السلطة. والثورة، رصاصات. شركات. كتابة. خبز. كابوس في رأس مخمور. من مع من؟ من ضد من؟ من يستخدم من؟ (ص٣٥)

أنا مع البلد بوصفه وسيلة وليس البلد بوصفه هدفا. أنا ضد البلد بوصفه ضحية دم أبنائه. (١٠٩)

كانت هناك أيضًا اتهامات بوجود الأعداء والثورات الفاشلة. ولم يحدث مرة أن حصل القارئ على إحساس بما كانته الحرب بوصفها تجربة راهنة. لو كانت الحرب دائمًا تمثل التكثيف أو التجريد الذي تعبر عنه هذه الأعمال، لكانت قد انتهت منذ زمن طويل. لم يستطع أحد تحمل التوتر بوعي كامل، فمثل هذه الحدة المتواصلة كانت ستجبر على الفعل الذي جمده التبلد. لم يكن أحد ليتمكن من النجاة من الإدراك اليومي لفقدان المعنى.

وعلى العكس من ذلك، فإن طرفيات بيروت نـادرًا مـا أكـدن الحـدة أو التجريد. لقد وصفن طبيعية الحرب، وأظهرن كيف كانت الحيـاة تـستمر بـشكل عادى، ثم مقاطعة العنف لها، ثم العودة إلى الاستمرار. وجربت كثيرات منهن فى اللغة والنوع الأدبى لتصوير التحالف غير المقدس بين الحرب والحيـاة، القنـاص والطفل، الكراهية والحب. ووجدت كثيرات منهن فى الحرب مفتاحًا لإثبات ذاتهـا. وطورن إحساسًا بالذات بالتوقف عن أن يكنّ مرايا عاكسة للرجل، الـذى أبعدتـه الحرب: كن يفضحن، غاضبات، طرائق قمع وإسكات أصوات النساء التى كانـت قائمة فى فترة ما قبل الحرب. والمثال الأكثر حيوية هنا، هو الراوية الفنانـة فـى رواية أمية حمدان ***نقطة البيكار***. والتى كانت تشعر بالسخط على آمـال المجتمـع المعلقة على المرأة: لم يكن من المفروض أن يكُنّ وحـدهن، أو حتـى "الجلـوس وحيدات على الرصيف فى مواجهة البحر" (ص٣٩). وأهم من ذلك، فقد كان مـن المفروض بهن ألا يكن قادرات على الإبداع وحدهن. وتسأل جارة البطلة عمـا إذا كان قد ساعدها أحد فى لوحاتها:

> أقصد ترسمينها أنت لوحدك؟
>
> لوحدى لوحدى؟! تمتمت ناهد وهـى ترمـى الطاولـة بنظرة ساخرة. لوحدى؟ لا هذا غير معقول. كل يـوم وفى ساعة متأخرة من الليل يأتى رجل (ص٣١)

وتؤكد جوانا روس أن هذا الافتراض للعقم الإبداعى للمرأة شديد الفعالية فى عملية قمع صوت الأنثى[١١]. فلدى كتابتها ***توقة نيوكاسل***، قالت وولف: قالوا.. إن كتبها لم تكن من تأليفها هى، لأنها استخدمت فيها تعبيرات مثقفة، و"كتبـت عـن مواضيع متعددة خارج مداركها"[١٢].

كانت طرفيات بيروت يفضحن مثل هذه الأساليب القمعية، ويبرزن صـورة النساء القويات وسط الفوضى السائدة. كانت هؤلاء نساء حقيقيـات يعـشن حربًـا حقيقية كان لها لحظات السلام الطبيعية الخاصة بها. كن يحاولن حب بلدهن وهـو يدمر نفسه.

قبل عام ١٩٧٥، كان السلوك المتوقع من النساء هو الانتظار، للزواج عادة. ولكن لم يكن هناك بالضرورة أى شيء ينتظرنه. وبعد عام ١٩٧٥ حين احتدت الحرب ووجد الرجال أنه لم تعد هناك حياة آمنة فى بيروت، وجدت النساء أنفسهن وحيدات فى الحرب. وقد فُسر بقاؤهن بأنه كان لرعاية الأسرة والأملاك والبلد. كانت المسئولية عن الآخرين تأتى فى المقام الأول وكانت اتهام أولئك الذين رحلوا غير مفهوم. ولكن، مع مرور الزمن، أجبرت جدوى البقاء، والبقاء بكرامة، على إصدار حكم على من رحل، وكذلك على الدوافع الشخصية للمكوث. وقد كشفت التضحية بالذات أنها لا تساعد على المنفعة العامة. وكان على الأفراد أن يصبحوا مسئولين بوعى عن أنفسهم لكى يصبحوا قادرين على مساعدة الآخرين. وكان التحول فى فهم موضوع المسئولية عاملاً محركًا، فمن بقى ونجا وجد نفسه قد ازداد قوة، خاصة فى مواجهة أولئك الذين لم يمكثوا. كانوا قد بدأوا فى تعريف معنى أن تكون لبنانيًا، ويرفضون المعايير السابقة للمواطنة. ويوضح الشكل (١) التحول فى الوعى الأنثوى نتيجة للحرب.

ويكمن الأمل فى الكاتبات اللواتى حللن معضلة مسئولية الفرد فى مقابل مسئولية المجتمع، واللواتى تعرفن على التسلسل المنطقى للمثلث الداخلى للنموذج، أى أن تكون مسئولا حقا عن آخرين (سواء كان ذلك فى الحرب أو فى السلام) فإن على الأفراد أن يكونوا مسئولين عن أنفسهم أيضًا.

وفى حين رحل الرجال ومكثت النساء، أصبح المجتمع بحاجة إلى ترتيب مختلف. استجابت طرفيات بيروت لهذا التحول الديموجرافى بالبدء، بطريقة أقرب إلى اللاوعى، فى صوغ وطنية أكثر حيوية. ولم يكن رحيل الرجال قد أثار رد فعل سلبى أصلاً، لكنه خضع الآن لتمحيص أكبر. أصبح الرحيل يسمى خيانة؛ والمكوث يسمى وطنية. وعلى الرغم من أن النساء لم يكنّ بعد قويات ولا متحدات بما يكفى لكسر دورة الرعب، فى داخلهن، فقد أرسين الأمل على الأقل. فى ***نقطة البيكار***، تكتب أمية حمدان:

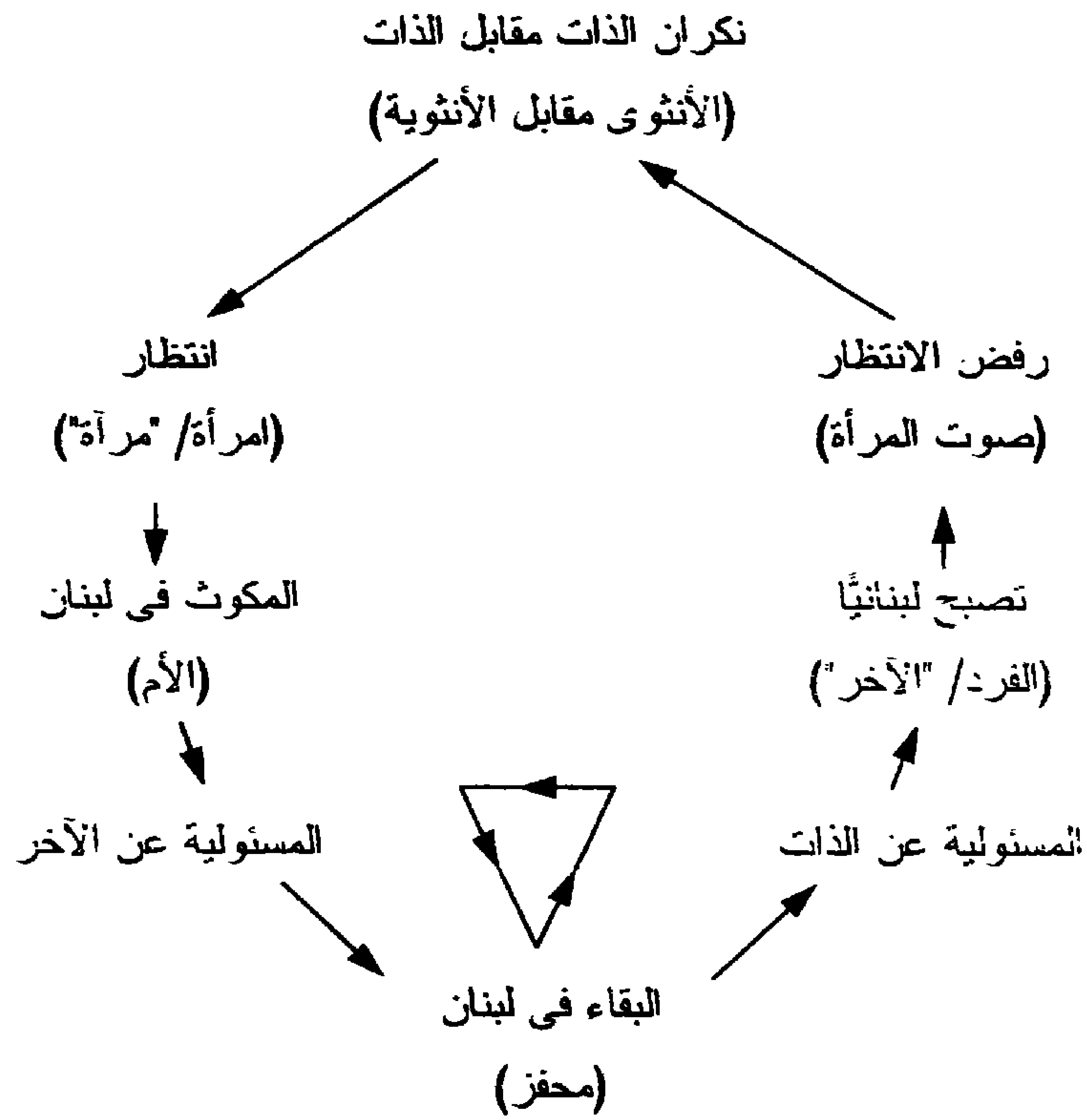
- أنا أجمع الذكر والانثى. ذاتى امرأة ورجل معًا. ذات الرجل امرأة، وذات المرأة رجل. إ إذن المرأة أقوى

> من الرجل....داخلها أقوى من الرجل، إنها الطبيعة، الأرض، الشمس، السماء، الشجرة. كلها مؤنث. (ص٥٥)

وفى قصة **نجوى قلعجى** "ثورة حبات القهوة الزرقاء"، تشكو مجموعة من حبات القهوة الإهمال. فهى، على أية حال، مسئولة عن يقظة الرجال وسعادتهم. غير أنها استُغِلَّت، وعوملت على أنها مسلمات. فدعت حبات القهوة فى العالم أجمع للتوحد والقتال (ص١٣٢-١٣٩).

وفى "ست مارى روز" تكتب إتيل عدنان أن المرأة التى تستطيع مواجهة الرجال:

> تكسر منطقة خيالهم مثل موجة مقبلة، إنها تثير فى ذاكرتهم سلسلة من أقدم اللعنات. بالنسبة لهم الحب نوع من الوحشية، والرموز الأنثوية تشق طريقها إليهم بمخالبها. فقبل سبعة آلاف سنة أنجبت الإلهة إيزيس ابنها حورس دون أن يكون هناك أب" (ص ٦٨-٦٩).



شكل ١: نموذج تأثير الحرب على وعى النساء

كان للنساء أن يأخذن زمام أمورهن بأيديهن. كن قد بدأن فى الخروج ضد النظام، وكن بدأن فى تحطيمه وإظهار أنه نظام قائم على أساس من الرمال. وكان على الأمة بتقاليدها البالية أن تتفكك، فقد يساعد ذلك على إعادة بناء الوطن من الأنقاض، ثم يعمره المواطن اللبنانى الجديد.

وعندما كان التوجه السائد بين الكُتَّاب الذكور فى لبنان يتحول إلى الرفض أو السلبية أو الإحباط، كانت الحيوية هي التوجه السائد بين طرفيات بيروت. لم

تكن هناك راحة، فالراحة تجلب فى نهايتها فقدان الحس. وقد أدت هـــذه الفعاليـــة المنطقية إلى تحدٍّ موجه نحو الرجال. ولم تكن تلك محاولة لإقصائهم بل لاجتـــذاب الموارد الأنثوية فى النساء، وكذلك الرجال الذين اكتسبوا بوطنيتهم حق أن يكونـــوا لبنانيين فى الفكر والفعل.

وهكذا كان ثمة أمل. أم كان هناك؟

لقد كان هذا الكتاب عن الحرب الأهلية اللبنانية حتى عام ١٩٨٢. وقد تتبـــع رد الفعل الأدبى على الفوضى. وقد كشف عن مقدار من التفاؤل: لم تكـــن الحالـــة صعبة لو كانت النساء قادراتٍ على حشد وعيهن. ولكـــن، فـــى صـــيف ١٩٨٢، تغيرت طبيعة الحرب. حُطمت نماذج البقاء، وانتهت مرحلة من الحرب الأهليـــة، ولكن ليس كما تنتهى معظم الحروب، بإعلان السلام أو على الأقل إعلان بوضـــع نهاية للعنف. لقد انتهى الجزء الأول من الحرب الأهلية لتَـــستأنف حـــرب أخـــرى أجازت العنف والإرهاب فى دعوة مجـــردة مـــن الأخـــلاق والـــضمير، وأكثـــر استعراضًا للقوة. فكيف سيكون رد فعل اللبنانيين وبخاصة طرفيات بيروت؟ هـــل سيواصلن الكتابة؟ وإن فعلن، فلماذا؟ حين تنتهى الحروب يكتب الكثيرون ليرسموا صورة الحرب، أو فقط ليفهموها، أو، بصورة مثالية، يكتبون الحرب لإنهاء جميع الحروب. بعضهم، مثل إيلى فايزل، يكتب دون تفاؤل. إنهن يكتبن ببساطة "لينتشلن هؤلاء الضحايا من وهدة النسيان. لمساعدة الموتى على قهر الموت"(١٣).

الهوامش

(١) قال فوسل إن كل الحروب متماثلة أساسًا؛ انظر Fussell. *The Great War*, p. 314. إلا أن قراءتنا لكتاب كاثرين رايلي: Catherine Reilly, *Scars Upon My Heart, Women's Poetry and Verse of the First World War*, London: Virago, 1981، يكشف أن بعض هموم تلك الشاعرات تعكس هموم الكاتبات في لبنان، ومثلا: "الحنين لأن يكون المرء هناك"، النزعة القومية المفرطة، التضامن الاجتماعي، كراهية العدو، الإعجاب بشجاعة الرجال، الاهتمام بالجرحى.

(٢) عسيران، *الأسطه*، ص٥٦. "دون أن يتمكن معارضي الحرب من السلطة وفرض أنفسهم بالقوة (كما في روسيا في ١٩١٧)، فإن نمو النزعة السلمية سينتهي برد فعل باسم الوطنية والنظام... وهو ما يتطابق مع الأمة".

Keith L. Nelson and Spencer C. Olin, Jr., *Why War? Ideology, Theory and History*, Berkeley and Los Angeles: University of California P., 1979, p. 190.

(٣) السمان، *القبيلة*، ص٩٤، وقارن، ص ٣٠٦.

(٤) شيبوب، *الكلمة ١٢*، ص٨٧.

(٥) عقاد، *L'Excisée*, p. 9.

(٦) بالنسبة للكثيرين، كانت الوطنية تقريبًا نوعًا من الدعاية الضمنية. يتحدث هنري ماي عن الحماس البروتستانتي المتصاعد في القرن التاسع عشر والذي كان، لوقت غير قليل، هو الصرخة الوطنية الجماعية. وعندما كانت الوطنية تبدو مطالبة بالتبعية الرئيسية للوطن، اختلط الولاء للبروتستانتية بالولاء للسلطة الدينية. وبمثل هذه الأيديولوجية، كان من الصعب غالبًا معرفة أية قيم يتم اعتناقها، أو ما هي السياسات التي يدعمها المرء. ورغم أن حب الوطن كان، بالطبع، هو الدافع الأصلي، فلم يكن واضحًا تمامًا ما معنى ذلك على المستوى السياسي. ماذا على المرء أن يفعل، على سبيل المثال، شخص مثل بونهوفر Bonhoffer، يكره قومية ألمانيا التي يحبها؟

Henry F. May. *Ideas. Faiths and Feelings. Essays on American Intellectual and Religious History 1952-1982* (NY: Oxford U.P., 1983)

(٧) رغم أن مثل هذه التهديدات غالبًا ما تأتي من الخارج، فقد تأتي أيضًا من الداخل. في ألمانيا في سنوات ١٩٣٠، كانت الهوية الثقافية المحلية قد ألغيت بأفكار الطهارة البيولوجية. واكتشف ديتريتش بونهوفر أنه إذا كان له أن يعتبر نفسه ألمانيًا حقيقيًا، فينبغي له أن يترك أمريكا ويرجع إلى وطنه الأم. عرف أنه يستطيع أن يشارك في بناء بلده إذا شارك في محاكماتها. وعند عودته، حارب من أجل هزيمة القومية من أجل أمل أن تعود البلد لتنهض من بين الأنقاض وقد حصلت على قوة جديدة من الامتحان الذي مرت به.

(٨) يعرف Roger's *Thesaurus* القومية nationalism، بأنها "توسعية، إمبريالية، تعلن القدرية، كولونيالية، مجالات النفوذ... وعسكرية..."

(٩) القومية هي التي دفعت أم إسبرطية لخمسة أولاد، في رواية روسو *Emile* Rousseau's، إلى توبيخ المراسل من الجبهة لإعلانه موت كل الأبناء الآخرين قبل أن يعلن النصر العظيم Jean Bethke Elshtain. "On Patriotism", lecture delivered at Duke University. 12 (March 1985). والقومية هي التي تبرر مشاعر الحقد لدى أمهات لابسي الزي العسكري.

(١٠) أصبحت بسمة بتولي جزءًا من آلة الدعاية. وفي الراليات التي عقدت في وسط الثكنات العسكرية، استمع المدعوون إلى شعر وطني عالي النغمة يدعو الناس إلى الله، الحب، والوطن، وهو شعار الحزب المتشدد.

(١١) Russ, *How to Suppress Women's Writing*, pp. 49-61. وفي "وجهان وامرأة" لسمارة، يعجب منح أن امرأة يمكن أن تتمنى أن تكون وحدها، انظر *الطاولات*، ص١٠٨.

(١٢) Woolf, *Women and Writing* (Michele Barren, ed., London, New York. 1979). p. 84.

(١٣) Wiesel, "Why I Write", p. 14.

المراجـــع

التواريخ المذكورة هى للطبعات المستخدمة فى هذا الكتاب.

أولاً: المراجع العربية(*)

أبو الفرج، غالب حمزة. ١٩٨٣، *واحترقت بيروت*، بيروت، دار الآفاق الجديدة

إدريس، يوسف. ١٩٥٤، *أرخص ليالى*. القاهرة.

أرجوان (سعود جمال صدقى) ، ١٩٧٩، *أنت وفرحـــى والزمــــان*، بيـــروت، دار الأوديسيا.

الأشقر، يوسف حبشى، ١٩٨٠، المظلة والملك وحاجز الموت، بيروت: دار النهار للنشر.

الأمير، ديـــزى. ١٩٧٩، *فى دوامة الحب والكراهية*، بيروت: دار العودة.

----- ١٩٨١، "The People Only Respect Those That Are Happy" in *Fairuz*. April.

----- ١٩٨١، *وعود للبيع*، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

بتولى، بســمة. ١٩٧٨، مع الحب حتى الموت، بيروت: (لا ذكر لدار النشر. وقد وصلتنى هذه النسخة من السيدة بتولى فى مايو ١٩٨٢. وقد وزعت ألفــًا وخمسمائة نسخة باليد).

بدر، عبد المحسن طه. ١٩٦٨، *تطور الرواية العربية الحديثة فى مـــصر ١٨٧٠-١٩٣٨*، القاهرة: دار المعارف بمصر.

(*) فضلت وضع بعض المراجع الأجنبية لمؤلفين لهم أعمال باللغة العربية مع باقى مؤلفاتهم لعدم تكـــرار ذكر الاسم من ناحية، ولتسهيل البحث عن أعمال المؤلف المذكورة فى الكتاب فى مكان واحــد. أمـــا المؤلفون العرب ممن يكتبون بلغات أجنبية فقد وضعتهم جميعا ضمن المراجع الأجنبية. [المراجع]

بركات، حليم. ١٩٦٩، *عودة الطير إلى البحر*، بيروت.

----- ١٩٧٩، *الرحيل بين السهم والوتر*، بيـــروت: المؤســسة العربيـــة للدراسات والنشر.

بشـــير، زبيدة. ١٩٦٦، حنين، تونس.

بعلبكى، ليلـــى. ١٩٦٤، *سفينة الحنان إلى القمر*.

بندارى، سامى. ١٩٧٧، *السرايا*. القاهرة

تيمور، محمود، ١٩٢٨، رجب *أفندى*، القاهرة.

حســـــين، طه. ١٩٣٤، دعاء الكروان. القاهرة.

----- ١٩٢٩، *الأيام*. القاهرة.

حقـــى، يحيى. ١٩٤٦، *قنديل أم هاشم*. القاهرة.

الحكيم، توفيق. ١٩٣٣، *عودة الروح*، القاهرة.

حمدان، أميـــة. ١٩٧٩، *نقطة البوصلة*، دار الاتحاد.

----- ١٩٨٠، *الأزرق القائم مع الريح*، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

خالد، وصـــال. ١٩٨٠، *دموع القمر*. بيروت: دار الآفاق الجديدة.

الخرسانى، غادة. ١٩٦٧، *الحريق فى الجنة*، بيروت.

خورى، إلياس. ١٩٨١، أبواب المدينة، بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر.

----- ١٩٧٧، الجبل الصغير، بيروت: دار الآداب. وهذه الروايـــة لهـــا ترجمة فرنسية فى ١٩٨٧ بعنوان: *La Petite Montague* (Barbara Harlow, tr.).

دبيتش، جميلة، ١٩٥٥، *عزيزة*، تونس.

رفعـــت، أليفة. ١٩٤٧، "عالمى المجهول".

----- ١٩٨٢، *من يكون الرجل؟* القاهرة: كتاب المواهب.

ريحـــانى، مى. ١٩٨١، "لا يدوم إلا الموت"، قصيدة غير منشورة.

الزيات، عنايات، ١٩٦٧، *الحب والصمت*، القاهرة.

الزيات، لطيفة، ١٩٦٠، *الباب المفتوح*، القاهرة.

زيزفون، ١٩٨٠، *رسائل من امرأة إلى سيدها لبنان وإلى سيدتى اللبنانية، ١٩٧٧-١٩٧٨*، بيروت.

الســـايح، ليلى. ١٩٧٧، دفاتر المطر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

سعداوى، نوال. ١٩٨٥، "ليس لها مكان فى الجنة"، فى مجلة *المصور*، يناير.

------ ١٩٨٥، "صديقتان"، فى مجلة *المصور*، يناير.

------ ١٩٧٣، امرأة عند نقطة الصفر، القاهرة.

ســمارة، نهى. ١٩٨١، *الطاولات عاشت أكثر من أمين*، بيروت: منشورات زهير بعلبكى.

الســـمان، غادة. ١٩٨٠، ع غ *تتفرس*، بيروت، منشورات غادة السمان.

------ ١٩٨١، *القبيلة تستجوب القتيلة*، بيروت، منشورات غادة السمان.

------ ١٩٨٦، *كوابيس بيروت*، بيروت، منشورات غادة السمان.

------ ١٩٨٠، *كتابات غير ملتزمة*، بيروت، منشورات غادة السمان.

------ ١٩٧٩، السباحة فى بحيرة الشيطان، بيـــروت، منـــشورات غـــادة السمان.

------ ١٩٧٩، *اعتقال لحظة هاربة*، بيروت، منشورات غادة السمان.

------ ١٩٧٥، *بيروت ٧٥*، بيروت، منشورات غادة السمان.

الشرقاوى، عبد الرحمن. ١٩٥٤. *الأرض*، القاهرة.

شعبان، عواد. ١٩٨١، *الرهائن*، بيروت: دار الكلمة للنهار.

شكرى، غالى، ١٩٧٧، *غادة السمان بلا أجنحة*، بيروت: دار الطليعة.

شيبوب، إدويك جريدينى. ١٩٧٩، *الأنبار رقم ١٢*، بيروت: مؤسسة نوفل.

الشيخ، حنان. ١٩٨٢. *وردة الصحراء*. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

-----، ١٩٧١، *فرس الشيطان*، بيروت: دار النهار للنشر. (١٩٧٥).

-----، ١٩٦٧، *انتحار رجل ميت*، بيروت: دار النهار للنشر (١٩٧٠).

-----، ١٩٨٠، *حكاية زهرة*، بيروت، دار النهار للنشر. الطبعة الإنجليزية: *The Story of Zahra*, London, Melbourne, NY: Quartet Books, 1986.

صالح، الطيب. ١٩٦٩، *موسم الهجرة إلى الشمال*، بيروت.

صبري، نائلة هاشم. *بنت شاتيلا*، عمل غير منشور.

طرابيشي، جورج، ١٩٨١، *رمزية المرأة في الرواية العربية*، بيروت: دار الطليعة.

عبد القدوس، إحسان، ١٩٥٤، أنا حرة، القاهرة.

عبد الله، ندى. ١٩٨١، فحيح الأفعى. بيروت: لم تذكر دار النشر.

عبيد، عيسى، ١٩٢٢، *ثريا*، القاهرة.

العثمان، ليلى، ١٩٧٩، *الرحيل*، بيروت: دار الآداب.

عسيران، ليلى، ١٩٦٨، *عصافير الفجر*، بيروت: دار العودة.

-----، ١٩٨٢، جسر *الحجر*، بيروت: دار العودة.

-----، ١٩٧٩، *قلعة الأسطه*، بيروت: دار النهار للنهار.

-----، ١٩٧٠، *خط الأفعى*، بيروت: دار العودة.

عواد، إميلي. ١٩٨١، *بساط الرمال*، بيروت: مكتبة لبنان.

عواد، توفيق. ١٩٧٥، *طواحين بيروت*، بيروت.

غانم، فتحي. ١٩٦٤، *الرجل الذي فقد ظله*، القاهرة.

غريّب، تيريز. ١٩٨٢، *اللقاء في الجامعة*، بيروت: دار النهار للنشر.

غريِّب، روز. ١٩٧٩، Ghurayyib, Rose, 1979, "Emily Nasrallah. A novelist who has portrayed the beauty and misery of the Lebanese village" in *Asian Woman*. Lucknow. May.

----- ١٩٧٧، *النار الخفية*. بيروت: بيت الحكمة.

----- ١٩٧٧، *المنقذ*، بيروت: دار سمير.

----- ١٩٨٠، *النجمتان*، بيروت: بيت الحكمة.

----- ١٩٧٧، *صندوق أم محفوظ*، بيروت: بيت الحكمة.

----- ١٩٧٧، *النافذة*. بيروت: دار سمير.

فؤاد، نعمات. ١٩٦٦، قمم أدبية، القاهرة: عالم الكتب.

فتوح، رفيف. ١٩٨٠، *تفاصيل صغيرة*، بيروت: المؤسسة العربية.

فرج، عفيف. ١٩٨٠، الحرية في أدب المرأة، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية.

فرحات، فيصل. *سقوط عويس أغا*، بيروت: دار الفارابي.

قباني، نزار. ١٩٧٩، *يوميات مدينة كان اسمها بيروت*، بيروت: منشورات نزار قباني.

----- ١٩٧٦، *إلى بيروت الأنثى مع حبي*، بيروت: منشورات نزار قباني.

قرطاس، وداد المقدسي. ١٩٨٢، *ذكريات ١٩١٧-١٩٧٧*، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.

قصبجي، ضياء. ١٩٨١، *أنتم يا من أحبكم*، بيروت.

قلعجي، نجوى. ١٩٧٩، *رفيق القرن العشرين*، بيروت.

القلماوي، سهير. ١٩٣٥، *أحاديث جدتي*، القاهرة.

محفوظ، نجيب. ١٩٥٧، بين القصرين، القاهرة.

----- ١٩٤٧، زقاق المدق، القاهرة.

----- ١٩٦٧، ميرامار، القاهرة.

مداد، أنصاف الأعور. ١٩٨٢، *كل قادم هو*، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

ممدوح، عالية. ١٩٧٧، *هوامش إلى السيدة "ب"*، بيروت.

منصور، مي. ١٩٨١، *صومعة تحترق*، تونس.

نبوّة، خضر. ١٩٧٩، *الحرب*، بيروت: المنشورات الأدبية.

نصر الله، أميلي. ١٩٧٧، *البهيرة*، بيروت: مؤسسة نوفل.

------ ١٩٨١، *الإقلاع عكس الزمن*، بيروت: مؤسسة نوفل. الطبعة الإنجليزية Charlottetown: Ragweed Press 1987.

------ ١٩٧٣، *جزيرة الوهم*، بيروت، مؤسسة نوفل.

------ ١٩٧٧، *شادي الصغير*، بيروت، مؤسسة نوفل.

------ ١٩٦٨، *شجرة الدفلى*، بيروت، مؤسسة نوفل.

------ ١٩٧٣، *الرهينة*، بيروت، مؤسسة نوفل.

------ ١٩٨٠، *طيور أيلول*، بيروت، مؤسسة نوفل.

------ ١٩٧٨، *الينبوع*، بيروت، مؤسسة نوفل.

------ ١٩٨٠، *تلك الذكريات*، بيروت، مؤسسة نوفل.

------ ١٩٨٣، *المرأة في ١٧ قصة*، بيروت، مؤسسة نوفل.

نصر الله، فهمية. ١٩٨٢، *أجيال الرياح وأسيمة الحرب*، بيروت: دار النهار للنشر.

النعماني، هدى. ١٩٧٩، "أذكر كنت نقطة كنت دائرة"، بيروت.

------ ١٩٨٢، *ها تتدحرج على الثلج*. بيروت

نعنع، حميدة. ١٩٧٩، *الوطن في العينين*، بيروت، دار الآداب.

هيكل، محمد حسين. ١٩٥٥، *هكذا خُلقتُ*، القاهرة.

------ ١٩١٤، زينب. القاهرة.

يارد، نازك، ١٩٧٨، *نقطة الدائرة*. بيروت: دار الفكر اللبناني.

يموت، حنان، ١٩٨٠، *الفرح المأجور*، بيروت: إقرأ.

صحف عربية:

فيروز

فلسطين المحتلة

المستقبل

النهار

الرائدة

الشرق الأوسط

ثانيًا: المراجع الأجنبية

Abel, Elizabeth (ed.), 1983. *Writing and Sexual Difference.* Chicago: Chicago University Press.

Abounnasser, Fatima, 1982, *Au Gre du Vent.* Beirut: no press given.

-------- 1981. *Sans Titre.* Beirut: no press given.

Abu Nasr,J., Vriesendorp, S., Lorfing, I., Khalifeh, I., 1981, "Moral Judgement of Lebanese Children after the Lebanese War" in *Social and Moral Issues of Children and Youth in Lebanon.* Beirut: Beirut University College.

Accad, Evelyne, 1976, "Entre Deux" in *Contes el Nouvelles de Langue Française* (Concours 4). Ottawa: Edns. Cosmos.

-------- 1982. *L'Excisee.* Paris: Harmattan Eds.

-------- 1986, "Feminist Perspective on the War in Lebanon" in *Feminist Forum.*

-------- 1976, "La Longue Marche des Heroines des Romans Modernes du Mashreq et du Magreb", *Presence Francophone^* 12, Spring.

-------- 1984, "The Prostitute in Arab and North African Fiction" in Pierre L. Horn and Mary Beth Pringle, *The Image of the Prostitute in Modern Literature.* New York: Frederick Ungar.

-------- 1978, *Veil of Shame. The Role of Women in the Contemporary Fiction of North Africa and the Arab World.* Montreal: Edns. Naaman.

-------- 1982, "Women's Voices from the Magreb 1945 to the Present" in *Arabic Literature in North Africa.* Cambridge (Mass).

Adnan, Etel, 1980, *L'Apocalypse Arabe.* Paris: Papyrus Edns.

-------- 1973, *Jebu suivi de l'Express Beyrouth — Enfer.* Paris: P.J. Oswald.

-------- 1977, "In the Heart of the Heart of Another Country" *Mundus Artium.* vol. 10, no. I.

-------- 1982. *Sitt Marie Rose.* Sausalito: Post Apollo Press.

-------- 1983. "Tribal Mentality" in *Off Our Backs*, August-September. (Interview with I. Reider.)

Aichinger, Ilse, 1948, *Die Groessere Hoffnung.* Berlin.

Allen, Roger, 1982, *The Arabic Novel, An Historical and Critical Introduction.* Syracuse: Syracuse University Press.

Alouche, Richard, 1973, "L'Image de la femme à travers le roman libanais" in *Travaux et Jours* (47).

Amara, Lamia Abbas, 1982, "Where is Thy Sting, 0 Death?" in *Al-Raida.* vol. 4, no. 32. May.

Arbid, Marie-Thérèse, 1982, "A Contre-Courant" in *L'Orient-Le Jour.* May. 1980, *Ma Guerre Pourquoi Faire?* Beirut: Dar al-Nahar.

al-Ashmawi-Abouzeid, Fawziya, 1985, *La Femme et L'Egypte Moderne dans l'Oeuvre de Naguib Mahfuz. 1939-1967.* Geneva: Labor et Fides.

Auerbach, Nina, 1982, *Woman and the Demon. The Life of a Victorian Myth* Cambridge: Harvard University Press.

Baghdadi, Marun, and de Freige, Nayla, "The Kalashnikov Generation" in Fernea, *Women and The Family.*

de Beauvoir, Simone and Halimi, Gisele, 1962, *Djamila Boupacha.* Paris: Gallimard..

Benson, F. R., 1967, *Writers in Arms.* New York.

Bercoff, Andre, 1977, *La Guerre des Autres*. Paris: Albin Michel.

Bettelheim, Bruno, 1961, *The Informed Heart-Anatomy in a Mass Age*. London.

Bittari, Zoubeida, 1964, *O Mes Soeurs Musulmanes, Pleurez!* Paris.

Broyles, William (Jr.), 1984, "Why Men Love War". Esquire. November.

Cahill, Susan (Ed.), 1975, *Women and Fiction: Short Stories by and about Women*. Scarsborough/New York: Mentor.

Camus, Albert, 1946, *L'Espagne libre*. Paris.

--------- 1972, *Neither Victims nor Executioners*. Chicago.

Cavendish, Margaret (Duchess of Newcastle), *True Relation of my Birth Breeding and Life* appended to Firth (ed.), *The Life of William Cavendish*. London, n.d.

Chedid, Andree, 1982, "En Mal d'Enfance". (Poem.)

--------- 1983, *From Sleep Unbound*. Athens (Ohio): Swallow.

--------- 1974, *Liban*. Paris: Seuil.

--------- 1984, Preface to Claire Gebeyli, *Acte de Presence.*, Paris.

Chesnut, Mary (C. Vann Woodward), 1981, *Civil War*. New Haven and London: Yale University Press.

Chicago, Judy, 1977, *Through the Flower. My Struggle as a Woman Artist*. New York: Doubleday.

Chodorow, Nancy, 1974, "Family Structure and Feminine Personality" in M. Z. Rosaldo and L. Lampere (eds.) *Women, Culture and Society*. Stanford: Stanford University Press.

Chopin, Kate, 1899, *The Awakening*. New York: Capricorn Books. (1964). Christ, Carol P., 1980, *Diving Deep and Surfacing. Women Writers on Spiritual Quest*. Boston: Beacon.

Cooke, Miriam, 1984, *The Anatomy of an Egyptian Intellectual. Yahya Haqqi*. Washington, D.C.: Three Continents Press.

--------- 1982, "Beirut ... Theater of The Absurd ... Theater of Dreams", *Journal of Arabic Literature*. XIII.

--------- 1986, "Telling Their Lives: A Hundred Years of Arab Women's Writings", *World Literature Today*, vol. 60. no. 2.

Corm, Georges C., 1984, "Current Economic and Social Conditions in Lebanon" in *Center for Contemporary Arab Studies Report*, Georgetown University. October.

Cornillon, Susan K. (ed.), 1973, *Images of Women in Fiction. Feminist Perspectives*. Bowling Green: Popular.

Cousins, Norman, 1981, *Human Options*, New York/London, Norton.

Davis, Susan S., 1978, "Working Women in a Moroccan Village" in Lois Beck and Nikki Keddie, *Women in The Middle East*. Austin: University of Texas Press.

Dib, Mohammed, 1985, *Who Remembers the Sea?* Washington D.C.: Three Continents Press.

Djebar, Assia, 1957, *La Soif. Paris.*

-------- 1962, *Les Enfants du Nouveau Monde*. Paris.

-------- 1969, *Rouge l'Aube*. Paris.

-------- 1967, *Les Alouettes Naives*. Paris.

Donovan, Josephine (ed.), 1975, *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*. Lexington.

Eagleton, Terry, 1983, *Literary Theory. An Introduction*. Minneapolis.

------- 1981; *Walter Benjamin: Or Towards a Revolutionary Criticism*. London.

Elshtain, Jean Bethke, 1985, "On Patriotism", lecture delivered at Duke University. 12 March.

-------- 1982, "Women as Mirror and Other: Toward a Theory of Women, War and Feminism" in *Humanities in Society*, vol. 5, nos. I, 2.

Emerson, Gloria, 1976, *Winners and Losers*. New York: Random House.

Fernea, Elizabeth W., 1984, *Women and the Family in the Middle East. New Voices of Change*. Austin: University of Texas Press.

Fontaine, Jean, 1976, *2o Ans de Litterature Tunisienne* 7956-1975. Tunis: Maison Tunisienne de l'Edition.

Foucault, Michel, 1980, *The History of Sexuality: An Introduction*. New York: Vintage Books.

Francis, Raymond, 1963, *Aspects de la Litterature Arabe Contemporaine.* Beirut: Dar al-Maaref.

Friedan, Betty, 1968, *The Feminine Mystique.* New York: Laurel.

Fussell, Paul, 1977, *The Great War and Modern Memory.* New York and Oxford: Oxford University Press.

Gallop, Jane, "Writing and Sexual Difference: The Difference Within: Critical Response" in Abel, *Writing and Sexual Difference.*

Gardiner, Judith A., "On Female Identity and Writing by Women" in Abel, *Writing and Sexual Difference.*

Gebeyli, Claire, 1982, *Acte de Présence.* Paris: Edns. Saint Germain des Pres.

--------- 1975, *Memorial d'Exil.* Paris: Edns. Saint Germain des Pres.

--------- 1982, *La Mise a Jour.* Paris: Edns. Saint Germain des Pres.

Gilbert, Sandra, 1983, "Soldier's Heart: Literary Men, Literary Women, and The Great War" in *Signs: Journal of Women in Culture and Society.* Spring 1983, vol. 8, no. 3.

Gilligan, Carol, 1982, *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development.* Cambridge: Harvard University Press.

Gilman, Charlotte P., 1979, *Herland.* New York: Pantheon.

von Grunebaum, Gustav, 1962, *Medieval Islam.* Chicago: Chicago Univeristy Press.

Harris, Frederick J., 1983, *Encounters with Darkness. French and German Writers on World War II.* New York and Oxford: Oxford University Press.

Heilburn, Carolyn, "Critical Response II" in Abel, *Writing and Sexual Difference.*

Hinz, E. J. (ed.), 1976, *A Woman Speaks: The Lectures, Seminars and Interviews of Anais Nin.* Chicago.

Houston, Nancy, 1982, "Pleureuses et Rieuses: la Guerre Racontee aux Femmes", *Les Temps Modernes*, vol. 38.

Jameson, Fredric, 1981, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act.* Ithaca: Cornell University Press.

Jayyusi, Salma al-Khadra, 1977, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry*. Leiden: Brill.

--------- 1977, "Two Types of Hero in Contemporary Arabic Literature" in *Mundus Artium*. vol. 10. no I.

Jelinek, Estelle C. (ed.), 1980, *Women's Autobiography*. Bloomington: Indiana University Press.

Juhasz, Suzanne, "Towards a Theory of Form in Feminist Autobiography: Kate Millet's *Flying* and *Sita*, Maxine Hong Kingston's *The Woman Warrior*, in Jelinek, *Women's Autobiography*.

Kessell, Patrick and Pirelli, Giovanni, 1962, *Le Peuple Algérien et la Guerre: Lettres et Témoignages 1954—62*. Paris.

Khalaf, Saher, 1974, *Littérature Libanaise de Langue Française*. Ottawa: Eds. Naaman.

Khoury-Ghata, Vénus, 1980, *Le Fils Empaillé*. Paris: Pierre Belfond.

Kilpatrick, Hilary, 1985, "Interview with Etel Adnan" in Schlipper, *Unheard Words*.

--------- 1985, "Women and Literature in the Arab East" in Schlipper, *Unheard Words*.

Kishtainy, Khalid, 1983, *The Prostitute in Progressive Literature*. London: Allison and Busby.

Klein, Holger with John Flower and Eric Hamberger (ed.), 1984, *The Second World War in Fiction*. London: Macmillan.

Kolodony, Annette, "The Lady's not for Spurning: Kate Millett and the Critics" in Jelinek, *Women's Autobiography*.

--------- 1983 "Turning The Lens on 'The Panther Captivity': a Feminist Exercise in Practical Criticism" in Abel, *Writing and Sexual Difference*.

Laing, R.D., 1965, *The Divided Self*. London: Penguin.

Lessing, Doris, 1979, *The Golden Notebook*. New York.

Mahmoud, Fatma Moussa, 1973, *The Arabic Novel in Egypt 1914-1970*. Cairo. General Egyptian Book Organization.

Marquez, Gabriel Garcia, 1970, *A Hundred Years of Solitude*. London: Cape.

May, Henry F., 1983, *Ideas, Faiths and Feelings. Essays on American Intellectual and Religious History 1952-1982.* New York: Oxford University Press.

McIntosh, Peggy, 1979, *Interactive Phases of Curricular Re-Vision: A Feminist Perspective,* Working Paper No. 24, Wellesley.

Mernissi, Fatima, 1975, *Beyond the Veil. Male-Female Dynamics in a Modern Muslim Society.* Cambridge (Mass.): Schenkman.

Merr, Mayy, 1978, *Bxebbaq (I Love You).* Beirut: Manshurat Qadmus.

Mikdadi, Lina (see Tabbara), 1983, *Surviving The Siege of Beirut.* London: Onyx.

Mikhail, Mona, 1978, *Images of Arab Women. Fact and Fiction.* Washington, D.C.: Three Continents Press.

Minai, Naila, 1981, *Women in Islam. Tradition and Transition in the Middle East.* London: John Murray.

Miquel, André, 1969, *La Littérature Arabe.* Paris: Que Sais-Je?

Mitchell, Juliet, 1975, *Psychoanalysis and Feminism: Freud, Reich, Laing and Women.* New York: Vintage.

Moosa, Matti, 1983, *The Origins of Modern Arabic Fiction.* Washington, D.C.: Three Continents Press.

Moss, Rose, 1981, "Homo Sapiens: Femina Incognita. Reflections on Self-Censorship in Women Fiction Writers." Working Paper No. 69, Wellesley.

Mulford, Wendy, 1983, "Notes on Writing" in Wandor, *On Gender and Writing.*

Naim, C.M., 1984, "Prize-winning Adab" in Barbara D. Metcalf (ed.) *Moral Conduct and Authority. The Place of Adab in South Asian Islam.* Berkeley/Los Angeles/London: UCLA Press.

Nelson, Keith L. and Spencer, Olin C., 1979, *Why War? Ideology, Theory and History,* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Parker, Roszika, 1983, "Art, Feminism, and Criticism" in Wandor, *On Gender and Writing.*

Reilly, Catherine, 1981, *Scars Upon My Heart. Women's Poetry and Verse of the First World War I.* London: Virago.

Robinson, Lillian, 1985, "Treason Our Text. Feminist Challenges to the Literary Canon" in Showalter, *New Feminist Criticism.*

Ruddick, Sara and Daniels, Pamela (eds.), 1977, *Working it Out: 23 Women Writers, Artists, Scientists and Scholars talk about their Lives and Work.* New York: Pantheon.

Russ, Joanna, 1983, *How to Suppress Women's Writing.* Austin: University of Texas Press.

Salameh, Nohad, 1980, *Les Enfants d'Avril.* Nimes: Edns. Temps Parallele.

Salibi, Nuha Salib, 1978, *From under the Debris: A Personal Viewpoint.* Published by the author.

--------- 1982. *From under the Siege.* Published by the author.

--------- 1983. *On the Road to Recovery.* Published by the author.

Sharawi, Huda (Badran, Margot, tr.), 1986, *Harem Years. The Memoirs of an Egyptian Feminist 1879-1912.* London, Virago.

Schapiro, Miriam, "Notes from a conversation on art, feminism and work" in Ruddick and Daniels, *Working It Out.*

Schlipper, Mineke, 1985, *Unheard Words. Women and Literature in Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America.* London/New York: Allison and Busby.

Schumacher, Dorin, 1975, "Subjectivities: A Theory of the Critical Process' in J. Donovan (ed.). *Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory*, Lexington.

Scott, Joan W., 1984, "Women and War: A Focus for Rewriting History", *Women's Studies Quarterly*, vol. 12, no. 2.

Sharara, Yolla P., 1978, "Women and Politics in Lebanon" in *Khamsin. Journal of Revolutionary Socialists of The Middle East,* vol. 6.

Sharron, Nomi, 1974, "War Poems-Z". (Unpublished poems.)

Showalter, Elaine, 1977, *A Literature of their Own. British Women Writers from Bronte to Lessing.* Princeton: Princeton University Press.

--------- 1985, (ed.), The New Feminist Criticism. Women, Literature and Theory. Toronto /New York: Pantheon.

Spacks, Patricia, 1976, *The Female Imagination*. New York: Avon.

Stevens, Janet, 1981, "We're Still O.K." *Arab Studies Quarterly*, vol. 3. no. 3.

Stewart, Grace, 1979, *A New Mythos. The Novel of the Artist as Heroine* 1577-1977. St Albans /Montreal.

Sururi, Nadira, 1977, *Female Contractions*. Beirut.

Tabbara, Lina Mikdadi (see Mikdadi), 1979, *Survival in Beirut*. London: Onyx Press.

Takieddine-Amiyuni, Mona, 1985, "Images of Arab Women in *Midaqq Alley* by Najib Mahfuz and *Season of Migration to the North* by Tayib Salih" in *International Journal of Middle Eastern Studies*, 17, no. I. February.

Tompkins, Jane, 1985, *Sensational Designs*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Tucker, Judith, 1983, "Problems in the Historiography of Women in the Middle East. The Case of 19th Century Egypt", *International Journal of Middle Eastern Studies*, vol. 15. no. 3.

Tueni, Nadia, 1982, *Archives Sentimentalcs d'une Guerre au Liban*. Paris: Edns. Pauvert. (Record appeared in 1984 with cover design by Etel Adnan.)

-------- 1968, *Juin et les Mecreants*. Paris: Ed. Seghers.

-------- 1979, *Liban. 20 Poemes pour un Amour*. Beirut: Imprimerie Zakka Graphic Center.

Turki, Fawaz, 1978, *Tel Zaatar was the Hill of Thyme*. Washington D.C.: Palestine Review Press.

van Houwelingen, Flora, "Francophone Literature in North Africa" in M. Schlipper, *Unheard Words*.

van Sommer, Annie and Zwemmer, Samuel (eds.), 1912, *Daylight in the Harem*. New York.

Waddy, Charis, 1980, *Women in Muslim History*. London.

Walker, Alice, 1982, *The Color Purple*. New York: Washington Square.

Wandor, Michelene, 1983, *On Gender and Writing*. Boston/London: Pandora.

Woodsmall, Ruth, 1936, *Moslem Women Enter a New World.* New York.

Woolf, Virginia (Michelle Barrett, ed.), 1929, *A Room of One's Own.* New York: Harcourt, Brace & World.

--------- 1979, *Women and Writing.* New York/London: Harvest Books.

Ziadeh, Susan and Hagopian, Elaine, 1985, *The Realignment of Power in Lebanon: Internal and External Dimension* (special edition *of Arab Studies Quarterly,* vol. 7, no. 4. Fall.

Zisquit, Linda, 1983, "Summer at War". (Unpublished poem.)

--------- 1983, "The Widows". (Unpublished poem.)

Newspapers and journals

Herald Tribune

Middle East Insight

New York Times

L'Orient-Le Jour

Time

Wall Street Journal

المؤلف فى سطور:

ميريام كوك

أستاذة الأدب العربى الحديث ومديرة قسم اللغات والآداب الآسيوية والأفريقية بجامعة ديوك بالولايات المتحدة الأمريكية. حصلت على الدكتوراه عام ١٩٨٠ من جامعة أكسفورد بالمملكة المتحدة. وقد ترجمت رواية يحيى حقى «صح النوم»، وصدرت بالإنجليزية عام ١٩٨٧. كتبت واشتركت فى تحرير دراسات عن كتابات النساء حول الحروب فى الشرق الأوسط وجنوب شرق آسيا والبلقان.

المترجم في سطور:

صلاح حزين

- كاتب وصحفي وباحث ومترجم ولد في عين كارم - فلسطين عام ١٩٤٦.
- عمل في الصحافة العربية في الكويت وبريطانيا والأردن.
- عمل مترجمًا غير متفرغ في منظمات الأمم المتحدة.
- يعمل حاليًا مديرًا لقسم الاقتصاد في صحيفة الغد اليومية الأردنية.
- في إطار عمله مترجمًا صدرت له:
  - "إنهم يقتلون الجياد أليس كذلك؟" للروائي الأميركي هوريس ماكوي. بيروت ١٩٧٧.
  - "قلب الظلام" للروائي جوزيف كونراد - عمان ٢٠٠٣.
  - مراجعة لترجمة كتاب "هجرة اليهود السوفيات" منشورات دار الغد - عمان ١٩٩٣.
- شارك في تأليف عدد من الكتب من بينها:
  - أربعون عامًا على القضية الفلسطينية - مركز أبحاث الوحدة العربية - بيروت ١٩٨٩.
  - الهدية لم تصل بعد دراسات في فن ناجي العلي - دار الكرمل - عمان ١٩٨٩.
  - الثقافة العربية على مشارف القرن الواحد والعشرين - منشورات أمانة عمان الكبرى - عمان ٢٠٠٢.
- له العديد من المقالات والدراسات والأبحاث المنشورة في الصحف والمجلات العربية.

المراجعة فى سطور:

سحر توفيق

- أدبية ومترجمة، ولدت فى القاهرة ١٩٥١.
- تخرجت من جامعة الأزهر، ١٩٧٤.
- عملت بالتدريس فى وزارة التربية والتعليم ١٩٧٥-٢٠٠٢.
- حصلت على جائزة أركنساس عام ١٩٩٤ عن الترجمة الإنجليزية عن مجموعة قصصية بعنوان «الجهات الأربع».
- باحثة بالمدرسة العربية للسينما والتليفزيون على شبكة الإنترنت ٢٠٠٣-٢٠٠٤.
- من مؤلفاتها: أن تنحدر الشمس (مجموعة قصصية)، طعم الزيتون (رواية)، رحلة السمان (رواية).
- من ترجمتها: «فلاحو الباشا»، وقصص برازيلية (بالاشتراك مع خليل كلفت)، و«أرض الحبايب بعيدة» (بيرم التونسى)، و«امرأة محاربة».

المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١-	اللغة العليا	چون كوين	أحمد درويش
٢-	الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣-	التراث المسروق	چورج چيمس	شوقى جلال
٤-	كيف تتم كتابة السيناريو	إنجا كاريتنيكوڤا	أحمد الحضرى
٥-	ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦-	اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إڤيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧-	العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨-	مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩-	التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠-	خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١-	مختارات شعرية	ڤيسواڤا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢-	طريق الحرير	ديڤيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣-	ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤-	التحليل النفسى للأدب	چان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥-	الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦-	أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧-	مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨-	الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩-	الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	نعيم عطية
٢٠-	قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١-	خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢-	مذكرات رحالة عن المصريين	چون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣-	تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤-	ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥-	مثنوى (٦ أجزاء)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦-	دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧-	التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨-	رسالة فى التسامح	چون لوك	منى أبو سنة
٢٩-	الموت والوجود	چيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠-	الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١-	مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	چان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢-	الانقراض	ديڤيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣-	التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤-	الرواية العربية	روچر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥-	الأسطورة والحداثة	بول ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦-	نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحي ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنچامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو پاث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسي التدعيمي	ب. نوفاليس وس. روجسيفيتز وروجر بيل	لطفي فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقي للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	على يوسف على
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	چوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	ڤالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامي في أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	جيرارجينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبـة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣-	راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	چوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنينل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	ڤولفانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد فاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالرءوف البمبى
١٤٧-	مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	چى أتيال وآلان وأوديت ڤيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩- الأيديولوچية	ديڤيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الآسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إيندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألڤين كرنان	بدر الديب

١٨٩- العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر	بول دى مان	سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال وقصص أخرى	الحاج أبو بكر إمام وآخرون	مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
١٩٣- عامل المنجم (رواية)	بيتر أبراهامز	محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤ (رواية)	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية)	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
١٩٧- سيرة الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداو	جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠- ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل	چيرمى سيبروك	فخرى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	أحمد هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علماً جديداً	چيمس جلايك	على يوسف على
٢٠٧- ليل أفريقى (رواية)	رامون خوتاسندير	محمد أبو العطا
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	محمد أحمد صالح
٢٠٩- السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى (شعر)	سنائى الغزنوى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١- فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢- قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	مرزبان بن رستم بن شروين	يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر	ريمون فلاور	سيد أحمد على الناصرى
٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	محمد محيى الدين
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٢١٧- مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت وهارولد بينتر	نادية البنهاوى
٢١٨- لعبة الحجلة (رواية)	خوليو كورتاثار	على إبراهيم منوفى
٢١٩- بقايا اليوم (رواية)	كازو إيشجورو	طلعت الشايب
٢٢٠- الهيولية فى الكون	بارى باركر	على يوسف على
٢٢١- شعرية كفافى	جريجورى جوزدانيس	رفعت سلام
٢٢٢- فرانز كافكا	رونالد جراى	نسيم مجلى
٢٢٣- العلم فى مجتمع حر	باول فيرابند	السيد محمد نفادى
٢٢٤- دمار يوغسلافيا	برانكا ماجاس	منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥- حكاية غريق (رواية)	جابرييل جارثيا ماركيث	السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى	ديفيد هربت لورانس	طاهر محمد على البربرى

٢٢٧-	المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١-	الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣-	فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	آرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل شوبكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩-	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١-	فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢-	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤-	الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩-	لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	حسن بيومى
٢٥٤-	أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٣)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١-	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	على يوسف على
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عروبكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم جيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم جيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	جوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جابيجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الجينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس ووليرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الرءوف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديڤيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	چورچ مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر آلن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	چوزيف كامبل وبيل مويرز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	چين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فتجنشتين	چون هيتون وچودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك: بوذا	چين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديڤيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف چونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠- أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموڤا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايترى سبيڤاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليڤى برو ڤنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو بوچين كلينباور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارڤن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	آرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	چوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٣٤١- قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٣٤٢- سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٤٣- العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٣٤٤- الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٣٤٥- الركض خلف الزمان (شعر)	يونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٣٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٣٤٧- الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٣٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	آرثر والدهورن وآخرون	أحمد عمر شاهين
٣٥٠- بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٣٥١- مبادئ المنطق	چوزايا رويس	أحمد الانصارى
٣٥٢- قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٣٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٤- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٣٥٥- التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٣٥٦- الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٣٥٧- متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٣٥٨- أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٣٥٩- محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٣٦٠- أنثروبولوجيا اللغة	أندريه چاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٣٦١- التصحر: التهديد والمجابهة	آلان جرينجر	عاطف معتمد وآمال شاور
٣٦٢- تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٣٦٣- حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد چيبسون	صبرى محمد حسن
٣٦٤- حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٣٦٥- سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٣٦٦- نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٣٦٧- القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٣٦٨- المصطلح السردى: معجم مصطلحات	چيرالد پرنس	عابد خزندار
٣٦٩- المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٣٧٠- الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٣٧١- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٣٧٢- عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٣٧٣- كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٣٧٤- اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٣٧٥- الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٣٧٦- الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	چان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٣٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٧٨- المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩- ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل بات	جمال عبدالرحمن
٣٨٠- حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١- أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢- تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد اسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣- هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤- القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥- مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦- دفاعاً عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧- أغنيات وسوناتات (شعر)	چون دن	بهاء چاهين
٣٨٨- مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٣٨٩- تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠- الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١- الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢- مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣- فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤- القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥- آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦- السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٣٩٧- أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨- أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩- أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠- مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١- أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢- أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣- ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	توبور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤- تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥- إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦- المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧- الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨- معجم تاريخ مصر	چوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩- انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠- خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١- همس من الماضى	چينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣- أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤- الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥- صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦- مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨- سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	چين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩- العصر الذهبى للإسكندرية	چون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠- مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	ڤولتير	الطيب بن رجب
٤٢١- الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣- إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤- لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥- من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦- الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧- بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨- الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩- أقدم لك: هيجل	ليود سپنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠- أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١- أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢- أقدم لك: ماكياڤللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣- أقدم لك: جويس	ديڤيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤- أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥- توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦- تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧- رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨- بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩- موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠- قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١- رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢- حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣- اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤- أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥- حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦- التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧- ملحمة السِّيد	تراث شعبى إسبانى	الطاهر أحمد مكى
٤٤٨- الفلاحون (ميراث الترجمة)	الأب عيروط	محى الدين اللبان ووليم داوود مرقس
٤٤٩- أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠- أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١- أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢- أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣- القاهرة: إقامة مدينة حديثة	چان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤- خمسون عامًا من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥-	تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦-	لا تنسني (رواية)	مريم جعفري	هويدا عزت محمد
٤٥٧-	النساء في الفكر السياسي الغربي	سوزان مولر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨-	الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩-	نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠-	أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١-	أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودي جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢-	طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودي	عبدالرشيد الصادق محمودي
٤٦٣-	الدولة المارقة	وليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤-	ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتي	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥-	قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعي
٤٦٦-	حكايات حب وبطولات فرعونية	ڤيولين ڤانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧-	التفكير السياسي والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨-	روح الفلسفة الحديثة	چوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٤٦٩-	جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدي عبدالرازق
٤٧٠-	الأراضي والجودة البيئية	جاري م. بيرزنسكي وآخرون	محمد السيد النشة
٤٧١-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢-	دون كيخوتي (القسم الأول)	ميجيل دي ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣-	دون كيخوتي (القسم الثاني)	ميجيل دي ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤-	الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥-	صوت مصر: أم كلثوم	ڤرچينيا دانيلسون	عادل هلال عناني
٤٧٦-	أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسي	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧-	تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلاني
٤٧٨-	الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لي شي دونج	عبد العزيز حمدي
٤٧٩-	المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدي
٤٨٠-	تساي ون جي (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدي
٤٨١-	بردة النبي	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢-	موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣-	النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامي
٤٨٤-	جمالية التلقي	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥-	التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوي	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦-	الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغني رجب
٤٨٧-	الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد آبادي	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨-	الحب الذي كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩-	هُسِّرل: الفلسفة علمًا دقيقًا	إدموند هُسِّرل	محمود رجب
٤٩٠-	أسمار الببغاء	محمد قادري	عبد الوهاب علوب
٤٩١-	نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقي	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢-	محمد علي مؤسس مصر الحديثة	چي ڤارچيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج في النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفي
٤٩٥-	اللوبي	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصري
٤٩٦-	الحكم والسياسة في أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولي	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة في الشرق الأوسط	نادية العلي	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع في الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد علي بدوي
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	في طفولتي: دراسة في السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكي	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء في الغرب (جـ١)	آرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسي الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديسًا (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمي الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضي الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقي فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومي	عبدالباقي جلبنارلي	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان في عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدوني	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقَّع (رواية)	آن تيلر	عبدالحميد فهمي الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائي	تيموثي كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمي
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	جونثان كولر	مصطفى بيومي عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطي دوجلاس	فدوى مالطي دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان في علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندي	صبري محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات في المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصاري
٥٢٠-	الولع الفرنسي بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	آرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا في تاريخها	أميركو كاسترو	علي إبراهيم منوفي
٥٢٣-	الفن الطليطلي الإسلامي والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	علي إبراهيم منوفي
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوي
٥٢٥-	موسم صيد في بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيي الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيري
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكي والماركسية	طارق علي وفلِّ إيفانز	جمال الجزيري
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال في شعره الأردي	محمد إقبال	حازم محفوظ
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١-	ما الذي حَدَثَ في حَدَث ١١ سبتمبر؟	جاك دريدا	صفاء فتحي
٥٣٢-	المغامرُ والمستشرق	هنري لورنس	بشير السباعي
٥٣٣-	تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوي
٥٣٤-	الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥-	مخزن الأسرار (شعر)	نظامي الكنجوي	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦-	الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقي جلال
٥٣٧-	للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوي
٥٣٨-	النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانيلر	محمد الحديدي
٥٣٩-	خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحي
٥٤٠-	توجهات بريطانية - شرقية	السير رونالد ستورس	رءوف عباس
٥٤١-	هي تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢-	قصص مختارة من الأدب اليوناني الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣-	أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤-	أقدم لك: ميلاني كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدي الجابري
٥٤٥-	يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦-	ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق علي منصور
٥٤٧-	أقدم لك: بارت	فيليب تودي وآن كورس	جمال الجزيري
٥٤٨-	أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدي الجابري
٥٤٩-	أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلي وليتاجانز	جمال الجزيري
٥٥٠-	أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدي الجابري
٥٥١-	الموسيقى والعولمة	سايمون ماندي	سمحة الخولي
٥٥٢-	قصص مثالية	ميجيل دي ثربانتس	على عبد الرءوف البمبي
٥٥٣-	مدخل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤-	مصر في عهد محمد على	عفاف لطفي السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥-	الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادي والعشرين	أناتولي أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي
٥٥٦-	أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٥٧-	أقدم لك: الماركيز دي ساد	ستوارت هود وجراهام كرولي	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨-	أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردار وبورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩-	الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجي	عبدالحي أحمد سالم
٥٦٠-	صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦١-	جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦٢-	بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣-	ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٤-	عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٥-	الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦-	تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	موريس بيشوب	على السيد على
٥٦٧-	الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨-	الأصولي في الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

٥٦٩-	موقع الثقافة	هومی بابا	ثائر ديب
٥٧٠-	دول الخليج الفارسی	سير روبرت های	يوسف الشارونی
٥٧١-	تاريخ النقد الإسبانی المعاصر	إيميليا دی ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢-	الطب فی زمن الفراعنة	برونو ألبوا	كمال السيد
٥٧٣-	أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتی	جمال الجزيری
٥٧٤-	مصر القديمة فی عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعی
٥٧٥-	الاقتصاد السياسی للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦-	فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشری محمد
٥٧٧-	مغامرات بينوكيو	كارلو كولودی	محمد قدری عمارة
٥٧٨-	الجماليات عند كيتس وهنت	أيومی ميزوكوشی	محمد إبراهيم وعصام عبد الروف
٥٧٩-	أقدم لك: تشومسكی	چون ماهر وچودی جرونز	محيی الدين مزيد
٥٨٠-	دائرة المعارف الدولية (مج١)	چون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحی عبدالهادی
٥٨١-	الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢-	مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيری	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣-	الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤-	سفر (رواية)	محمود دولت آبادی	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥-	الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيری	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦-	السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروی آرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧-	تاريخ تطور الفكر الصينی	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدی
٥٨٨-	أمنحوتپ الثالث	أنييس كابرول	ماهر جويجاتی
٥٨٩-	تمبكت العجيبة	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠-	أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدی عبدالله
٥٩١-	الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢-	الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبری السوربونی	مجدی عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣-	قصائد ساحرة	پول ڤاليری	بكر الحلو
٥٩٤-	القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانی فوزی
٥٩٥-	الحكم والسياسة فی أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولی	مجموعة من المترجمين
٥٩٦-	الصحة العقلية فی العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧-	مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨-	مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومی على قنديل
٥٩٩-	فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوی
٦٠٠-	الإسلام فی التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١-	النسوية والمواطنة	ريان ڤوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلی
٦٠٢-	ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣-	النقد الثقافی	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسی
٦٠٤-	الكوارث الطبيعية (مج١)	پاتريك ل. آبوت	توفيق على منصور
٦٠٥-	مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكی (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمی
٦٠٦-	قصة البردی اليونانی فی مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنی

٦٠٧- قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨- قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩- الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠- العمارة المدجنة	رفائيل لوبث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١- النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢- رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣- السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤- بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥- عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦- أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧- الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨- نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩- مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠- السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١- رباعيات الخيام (ميراث الترجمة)	عمر الخيام	محمد السباعى
٦٢٢- أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣- نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤- شعر المرأة الأفريقية	نخبة	غادة الحلوانى
٦٢٥- الجرح السرى	چان چينيه	محمد برادة
٦٢٦- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧- حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨- أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩- قرن آخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠- سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١- مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢- المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣- الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤- مكتبة الإسكندرية	روى ماكليود وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥- التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦- حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧- مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨- الديمقراطية والشعر	روبرت بن وارين	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩- فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠- ألكسياد	الأميرة أنّاكومنينا	حسن حبشى
٦٤١- برتراند رسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢- أقدم لك: داروين والتطور	چوناثان ميلر وبورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣- سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤- العلوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥- السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلى ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦- قصة الثورة الإيرانية	سپهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧- رسائل من مصر	چون نينيه	فتحى العشرى
٦٤٨- بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩- الخوف وقصص خرافية أخرى	چى دى موباسان	سحر يوسف
٦٥٠- الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط	روچر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١- ديليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢- آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣- مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤- أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥- أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦- خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧- محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨- حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩- قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠- نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١- روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢- رحلة إلى الجذور	داسو سالديبار	صبرى التهامى
٦٦٣- امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤- الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥- عوالم أخرى	پول داڤيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦- تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	وولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧- الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألڤن جولدنر	على ليلة
٦٦٨- ثقافات العولمة	فريدريك چيمسون وماساو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩- ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠- أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطى
٦٧١- قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	چيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢- مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣- ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤- ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥- أثينا السوداء (جـ٢، مج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦- أثينا السوداء (جـ٢، مج٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج١)	إدوارد جرانڤيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨- تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج٢)	إدوارد جرانڤيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠- المدينة الفاضلة (ميراث الترجمة)	كارل ل. بيكر	محمد شفيق غربال
٦٨١- هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى
٦٨٢- نجوم حظر التجوال الجديد (رواية)	بن أوكرى	صبرى محمد حسن

٦٨٣- سكين واحد لكل رجل (رواية)	تى. م. ألوكو	صبرى محمد حسن
٦٨٤- الأعمال القصصية الكاملة (أنا كنا) (جـ١)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٥- الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢)	أوراثيو كيروجا	رزق أحمد بهنسى
٦٨٦- امرأة محاربة (رواية)	ماكسين هونج كنجستون	سحر توفيق
٦٨٧- محبوبة (رواية)	فتانة حاج سيد جوادى	ماجدة العنانى
٦٨٨- الانفجارات الثلاثة العظمى	فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار	فتح الله الشيخ وأحمد السماحى
٦٨٩- الملف (مسرحية)	تادويش روجيفيتش	هناء عبد الفتاح
٦٩٠- محاكم التفتيش فى فرنسا	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩١- ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته	(مختارات)	رمسيس عوض
٦٩٢- أقدم لك: الوجودية	ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت	حمدى الجابرى
٦٩٣- أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة)	حاثيم برشيت وآخرون	جمال الجزيرى
٦٩٤- أقدم لك: دريدا	چيف كولينز وبيل مايلين	حمدى الجابرى
٦٩٥- أقدم لك: رسل	ديف روبنسون وجودى جروف	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٦- أقدم لك: روسو	ديف روبنسون وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٧- أقدم لك: أرسطو	روبرت ودفين وجودى جروفس	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٨- أقدم لك: عصر التنوير	ليود سبنسر وأندرزيجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٦٩٩- أقدم لك: التحليل النفسى	إيڤان وارد وأوسكار زارايت	جمال الجزيرى
٧٠٠- الكاتب وواقعه	ماريو بارجاس يوسا	بسمة عبدالرحمن
٧٠١- الذاكرة والحداثة	وليم رود ڤيڤيان	منى البرنس
٧٠٢- مدونة چوستنيان فى الفقه الرومانى (ميراث الترجمة)	چوستنيان	عبد العزيز فهمى
٧٠٣- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢)	إدوارد جرانڤيل براون	أمين الشواربى
٧٠٤- فيه ما فيه	مولانا جلال الدين الرومى	محمد علاء الدين منصور وآخرون
٧٠٥- فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام	الإمام الغزالى	عبدالحميد مدكور
٧٠٦- الشفرة الوراثية وكتاب التحولات	چونسون ف. يان	عزت عامر
٧٠٧- أقدم لك: ڤالتر بنيامين	هوارد كاليجل وآخرون	وفاء عبدالقادر
٧٠٨- فراعنة من؟	دونالد مالكولم ريد	رءوف عباس
٧٠٩- معنى الحياة	ألفريد آدلر	عادل نجيب بشرى
٧١٠- الأطفال والتكنولوجيا والثقافة	إيان هاتشباى وجوموران - إليس	دعاء محمد الخطيب
٧١١- درة التاج	ميرزا محمد هادى رسوا	هناء عبد الفتاح
٧١٢- الإلياذة (جـ١) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٣- الإلياذة (جـ٢) (ميراث الترجمة)	هوميروس	سليمان البستانى
٧١٤- حديث القلوب (ميراث الترجمة)	لامنيه	حنا صاوه
٧١٥- سر تقدم الإنكليز السكسونيين (ميراث الترجمة)	إدمون ديمولان	أحمد فتحى زغلول
٧١٦- جامعة كل المعارف (جـ٢)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٧- جامعة كل المعارف (جـ٣)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٨- جامعة كل المعارف (جـ٥)	مجموعة من المؤلفين	نخبة من المترجمين
٧١٩- مسرح الأطفال: فلسفة وطريقة	م. جولدبرج	جميلة كامل
٧٢٠- مداخل إلى البحث فى تعلم اللغة الثانية	دونام چونسون	على شعبان وأحمد الخطيب

٧٢١-	فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبد الغنى
٧٢٢-	الصفيحة وقصص أخرى	يشار كمال	الصفصافى أحمد القطورى
٧٢٣-	تحديات ما بعد الصهيونية	إفرايم نيمنى	أحمد ثابت
٧٢٤-	اليسار الفرويدى	پول روبنسون	عبده الريس
٧٢٥-	الاضطراب النفسى	چون فيتكس	مى مقلد
٧٢٦-	الموريسكيون فى المغرب	غييرمو غوثالبيس بوستو	مروة محمد إبراهيم
٧٢٧-	حلم البحر (رواية)	باچين	وحيد السعيد
٧٢٨-	العولمة: تدمير العمالة والنمو	موريس آليه	أميرة جمعة
٧٢٩-	الثورة الإسلامية فى إيران	صادق زيباكلام	هويدا عزت
٧٣٠-	حكايات من السهول الأفريقية	آن جاتى	عزت عامر
٧٣١-	النوع: الذكر والأنثى بين التميز والاختلاف	مجموعة من المؤلفين	محمد قدرى عمارة
٧٣٢-	قصص بسيطة (رواية)	إنجو شولتسه	سمير جريس
٧٣٣-	مأساة عطيل (مسرحية)	وليم شيكسبير	محمد مصطفى بدوى
٧٣٤-	بونابرت فى الشرق الإسلامى	أحمد يوسف	أمل الصبان
٧٣٥-	فن السيرة فى العربية	مايكل كوبرسون	محمود محمد مكى
٧٣٦-	التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٣٧-	الكوارث الطبيعية (مج٢)	پاتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٧٣٨-	دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية	چيرار دى چورج	محمد عواد
٧٣٩-	دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر	چيرار دى چورج	محمد عواد
٧٤٠-	خطابات السلطة	بارى هندس	مرفت ياقوت
٧٤١-	الإسلام وأزمة العصر	برنارد لويس	أحمد هيكل
٧٤٢-	أرض حارة	خوسيه لاكوادرا	رزق بهنسى
٧٤٣-	الثقافة: منظور داروينى	روبرت أونجر	شوقى جلال
٧٤٤-	ديوان الأسرار والرموز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبد الحميد
٧٤٥-	المآثر السلطانية	بيك الدنبلى	محمد أبو زيد
٧٤٦-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١)	چوزيف أ. شومبيتر	حسن النعيمى
٧٤٧-	الاستعارة فى لغة السينما	تريفور وايتوك	إيمان عبد العزيز
٧٤٨-	تدمير النظام العالمى	فرانسيس بويل	سمير كريم
٧٤٩-	إيكولوچيا لغات العالم	ل.ج. كالڤيه	باتسى جمال الدين
٧٥٠-	الإلياذة	هوميروس	بإشراف: أحمد عتمان
٧٥١-	الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى	نخبة	علاء السباعى
٧٥٢-	ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف	جمال قارصلى	نمر عاروري
٧٥٣-	التنمية والقيم	إسماعيل سراج الدين وآخرون	محسن يوسف
٧٥٤-	الشرق والغرب	أنا مارى شيمل	عبدالسلام حيدر
٧٥٥-	تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين	أندرو ب. دبيكى	على إبراهيم منوفى
٧٥٦-	ذات العيون الساحرة	إنريكى خارديبل بونثيلا	خالد محمد عباس
٧٥٧-	تجارة مكة	پاتريشيا كرون	آمال الروبى
٧٥٨-	الإحساس بالعولمة	بروس روبنز	عاطف عبدالحميد

٧٥٩- النثر الأردى	مولوى سيد محمد	جلال الحفناوى
٧٦٠- الدين والتصور الشعبى الكون	السيد الأسود	السيد الأسود
٧٦١- جيوب مثقلة بالحجارة (رواية)	فيرچينيا وولف	فاطمة ناعوت
٧٦٢- المسلم عدواً و صديقاً	ماريا سوليداد	عبدالعال صالح
٧٦٣- الحياة فى مصر	أنريكو بيا	نجوى عمر
٧٦٤- ديوان غالب الدهلوى (شعر غزل)	غالب الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٥- ديوان خواجه الدهلوى (شعر تصوف)	خواجه مير درد الدهلوى	حازم محفوظ
٧٦٦- الشرق المتخيل	تييرى هنتش	غازى برو وخليل أحمد خليل
٧٦٧- الغرب المتخيل	نسيب سمير الحسينى	غازى برو
٧٦٨- حوار الثقافات	محمود فهمى حجازى	محمود فهمى حجازى
٧٦٩- أدباء أحياء	فريدريك هتمان	رندا النشار وضياء زاهر
٧٧٠- السيدة بيرفيكتا	بينيتو بيريث جالدوس	صبرى التهامى
٧٧١- السيد سيجوندو سومبرا	ريكاردو جويرالديس	صبرى التهامى
٧٧٢- بريخت ما بعد الحداثة	إليزابيث رايت	محسن مصيلحى
٧٧٣- دائرة المعارف الدولية (جـ٢)	چون فيزر وبول ستيرجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٧٧٤- الديموقراطية الأمريكية: التاريخ والمرتكزات	مجموعة من المؤلفين	حسن عبد ربه المصرى
٧٧٥- مرآة العروس	نذير أحمد الدهلوى	جلال الحفناوى
٧٧٦- منظومة مصيبت نامه (مج١)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٧٧٧- الانفجار الأعظم	چيمس إ. ليدسى	عزت عامر
٧٧٨- صفوة المديح	مولانا محمد أحمد ورضا القادرى	حازم محفوظ
٧٧٩- خيوط العنكبوت وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم وسارة تاكاهاشى
٧٨٠- من أدب الرسائل الهندية حجاز ١٩٣٠	غلام رسول مهر	سمير عبد الحميد إبراهيم
٧٨١- الطريق إلى بكين	هدى بدران	نبيلة بدران
٧٨٢- المسرح المسكون	مارڤن كارلسون	جمال عبد المقصود
٧٨٣- العولمة والرعاية الإنسانية	ڤيك چورج وبول ويلدنج	طلعت السروجى
٧٨٤- الإساءة للطفل	ديڤيد أ. وولف	جمعة سيد يوسف
٧٨٥- تأملات عن تطور ذكاء الإنسان	كارل ساجان	سمير حنا صادق
٧٨٦- المذنبة (رواية)	مارجريت أتوود	سحر توفيق
٧٨٧- العودة من فلسطين	جوزيه بوفيه	إيناس صادق
٧٨٨- سر الأهرامات	ميروسلاف فرنر	خالد أبو اليزيد البلتاجى
٧٨٩- الانتظار (رواية)	هاچين	منى الدروبى
٧٩٠- الفرانكفونية العربية	مونيك بونتو	جيهان العيسوى
٧٩١- العطور ومعامل العطور فى مصر القديمة	محمد الشيمى	ماهر جويجاتى
٧٩٢- دراسات حول القصص القصيرة إدريس ومحفوظ	منى ميخائيل	منى إبراهيم
٧٩٣- ثلاث رؤى للمستقبل	چون جريڤيس	رءوف وصفى
٧٩٤- التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ٢)	هوارد زن	شعبان مكاوى
٧٩٥- مختارات من الشعر الإسبانى (جـ١)	نخبة	على عبد الرءوف البمبى
٧٩٦- آفاق جديدة فى دراسة اللغة والذهن	نعوم تشومسكى	حمزة المزينى

٧٩٧-	الرؤية فى ليلة معتمة (شعر)	نخبة	طلعت شاهين
٧٩٨-	الإرشاد النفسى للأطفال	كاترين جيلدرد ودافيد جيلدرد	سميرة أبو الحسن
٧٩٩-	سلم السنوات	آن تيلر	عبد الحميد فهمى الجمال
٨٠٠-	قضايا فى علم اللغة التطبيقى	ميشيل ماكارثى	عبد الجواد توفيق
٨٠١-	نحو مستقبل أفضل	تقرير دولى	بإشراف: محسن يوسف
٨٠٢-	مسلمو غرناطة فى الآداب الأوروبية	ماريا سولیداد	شرين محمود الرفاعى
٨٠٣-	التغيير والتنمية فى القرن العشرين	توماس باترسون	عزة الخميسى
٨٠٤-	سوسيولوجيا الدين	دانييل هيرفيه-ليجيه وجان بول ويلام	درويش الحلوجى
٨٠٥-	من لا عزاء لهم (رواية)	كازو إيشيجورو	طاهر البربرى
٨٠٦-	الطبقة العليا المتوسطة	ماجدة بركة	محمود ماجد
٨٠٧-	يحى حقى: تشريح مفكر مصرى	ميريام كوك	خيرى دومة
٨٠٨-	الشرق الأوسط والولايات المتحدة	ديفيد دابليو ليش	أحمد محمود
٨٠٩-	تاريخ الفلسفة السياسية (جـ١)	ليو شتراوس وجوزيف كروبسى	محمود سيد أحمد
٨١٠-	تاريخ الفلسفة السياسية (جـ٢)	ليو شتراوس وجوزيف كروبسى	محمود سيد أحمد
٨١١-	تاريخ التحليل الاقتصادى (مج٢)	جوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨١٢-	تمثل العالم: الصورة والأسلوب فى الحياة الاجتماعية	ميشيل مافيزولى	فريد الزاهى
٨١٣-	لم أخرج من ليلى (رواية)	آنى إرنو	نورا أمين
٨١٤-	الحياة اليومية فى مصر الرومانية	نافتال لويس	آمال الروبى
٨١٥-	فلسفة المتكلمين (مج٢)	هـ. أ. ولفسون	مصطفى لبيب عبدالغنى
٨١٦-	العدو الأمريكى	فيليب روجيه	بدر الدين عرودكى
٨١٧-	مائدة أفلاطون: كلام فى الحب	أفلاطون	محمد لطفى جمعة
٨١٨-	الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ١)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨١٩-	الحرفيون والتجار فى القرن ١٨ (جـ٢)	أندريه ريمون	ناصر أحمد وباتسى جمال الدين
٨٢٠-	هملت (مسرحية) (ميراث الترجمة)	وليم شكسبير	طانيوس أفندى
٨٢١-	هفت بيكر (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٨٢٢-	فن الرباعى (شعر)	نخبة	محمد نور الدين عبد المنعم
٨٢٣-	وجه أمريكا الأسود (شعر)	نخبة	أحمد شافعى
٨٢٤-	لغة الدراما	دافيد برتش	ربيع مفتاح
٨٢٥-	عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٦-	عصر النهضة فى إيطاليا (جـ١) (ميراث الترجمة)	ياكوب بوكهارت	عبد العزيز توفيق جاويد
٨٢٧-	أهل مطروح: البدو والمستوطنون والذين يقضون العطلات	دونالد پ.كول وثريا تركى	محمد على فرج
٨٢٨-	النظرية النسبية (ميراث الترجمة)	ألبرت أينشتين	رمسيس شحاتة
٨٢٩-	مناظرة حول الإسلام والعلم	إرنست رينان وجمال الدين الأفغانى	مجدى عبد الحافظ
٨٣٠-	رق العشق	حسن كريم بور	محمد علاء الدين منصور
٨٣١-	تطور علم الطبيعة (ميراث الترجمة)	ألبرت أينشتين وليوبولد إنفلد	محمد النادى وعطية عاشور
٨٣٢-	تاريخ التحليل الاقتصادى (جـ٣)	جوزيف أ.شومبيتر	حسن النعيمى
٨٣٣-	الفلسفة الألمانية	ڤرنر شميدرس	محسن الدمرداش
٨٣٤-	كنز الشعر	نبيح الله صفا	محمد علاء الدين منصور

٨٣٥- تشيخوف: حياة فى صور	بيتر أوربان	علاء عزمى
٨٣٦- بين الإسلام والغرب	مرثيدس غارثيا	ممدوح البستاوى
٨٣٧- عناكب فى المصيدة	ناتاليا فيكو	على فهمى عبدالسلام
٨٣٨- فى تفسير مذهب بوش ومقالات أخرى	نعوم تشومسكى	لبنى صبرى
٨٣٩- أقدم لك: النظرية النقدية	ستيوارت سين وبورين ڤان لون	جمال الجزيرى
٨٤٠- الخواتم الثلاثة	جوتهولد ليسينج	فوزية حسن
٨٤١- هملت: أمير الدانمارك	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٨٤٢- منظومة مصيبت نامه (مج٢)	فريد الدين العطار	محمد محمد يونس
٨٤٣- من روائع القصيد الفارسى	نخبة	محمد علاء الدين منصور
٨٤٤- دراسات فى الفقر والعولمة	كريمة كريم	سمير كريم
٨٤٥- غياب السلام	نيكولاس جويات	طلعت الشايب
٨٤٦- الطبيعة البشرية	ألفريد أدلر	عادل نجيب بشرى
٨٤٧- الحياة بعد الرأسمالية	مايكل ألبرت	أحمد محمود
٨٤٨- تاريخ الدولة العربية (ميراث الترجمة)	يوليوس فلهاوزن	عبد الهادى أبو ريدة
٨٤٩- سونيتات شكسبير	وليم شكسبير	بدر توفيق
٨٥٠- الخيال، الأسلوب، الحداثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٨٥١- الطب التجريبى (ميراث الترجمة)	كلود برنار	يوسف مراد
٨٥٢- العلم والحقيقة	ريتشارد دوكنز	مصطفى إبراهيم فهمى
٨٥٣- العمارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج١)	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٤- العمارة فى الأندلس: عمارة المدن والحصون (مج٢)	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٨٥٥- فهم الاستعارة فى الأدب	چيرارد ستيم	محمد أحمد حمد
٨٥٦- القضية الموريسكية من وجهة نظر أخرى	فرانثيسكو ماركيث بيانو بيانويا	عائشة سويلم
٨٥٧- نادچا (رواية)	أندريه بريتون	كامل عويد العامرى
٨٥٨- جوهر الترجمة: عبور الحدود الثقافية	ثيو هرمانز	بيومى قنديل
٨٥٩- السياسة فى الشرق القديم	إيڤ شيمل	مصطفى ماهر
٨٦٠- مصر وأوروبا	ڤان بملن	عادل صبحى تكلا
٨٦١- الإسلام والمسلمون فى أمريكا	چين سميث	محمد الخولى
٨٦٢- ببغاء الكاكاتو	أرتور شنيتسلر	محسن الدمرداش
٨٦٣- لقاء بالشعراء	على أكبر دلفى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٤- أوراق فلسطينية	دورين إنجرامز	عبد الرحيم الرفاعى
٨٦٥- فكرة الثقافة	تيرى إيجلتون	شوقى جلال
٨٦٦- رسائل خمس فى الآفاق والأنفس	مجموعة من المؤلفين	محمد علاء الدين منصور
٨٦٧- المهمة الاستوائية (رواية)	ديڤيد مايلو	صبرى محمد حسن
٨٦٨- الشعر الفارسى المعاصر	ساعد باقرى ومحمد رضا محمدى	محمد علاء الدين منصور
٨٦٩- تطور الثقافة	روبن دونبار وآخرون	شوقى جلال
٨٧٠- عشر مسرحيات (جـ١)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧١- عشر مسرحيات (جـ٢)	نخبة	حمادة إبراهيم
٨٧٢- كتاب الطاو	لاوتسو	محسن فرجانى

٨٧٣- مضمون لمدارس المستقبل	تقرير صادر عن اليونسكو	بهاء شاهين
٨٧٤- النهر الخالد (مج١)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٥- النهر الخالد (مج٢)	جاويد إقبال	ظهور أحمد
٨٧٦- دراسات فى الموسيقى الشرقية (جـ١)	هنرى جورج فارمر	أمانى المنياوى
٨٧٧- أدب الجدل والدفاع فى العربية	موريتس شتيتشنيدر	صلاح محجوب
٨٧٨- ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ١)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٧٩- ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ١، مجـ٢)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٨٨٠- الواحات المفقودة	أحمد حسنين بك	عبد الرحمن حجازى وأمير نبيه
٨٨١- المستنيرون : خدمة وخيانة	جلال آل أحمد	سلوى عباس
٨٨٢- أغانى شيراز (جـ١) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٣- أغانى شيراز (جـ٢) (ميراث الترجمة)	حافظ الشيرازى	إبراهيم الشواربى
٨٨٤- تعلم الأطفال الصغار	باربرا تيزار ومارتن هيوز	محمد رشدى سالم
٨٨٥- روح الإرهاب	جان بودريار	بدر عروبكى
٨٨٦- الترجمة والإمبراطورية	دوجلاس روبنسون	ثائر ديب
٨٨٧- غزليات سعدى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٨٨٨- أزهار مسلك الليل (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت
٨٨٩- سارتورس (ميراث الترجمة)	وليم فوكنر	ميخائيل رومان
٨٩٠- منتخبات أشعار فراغى	مخدومقلى فراغى	الصفصافى أحمد القطورى
٨٩١- مفاوضات مع الموتى	مارجريت أتوود	عزة مازن
٨٩٢- تاريخ المسيحية الشرقية	عزيز سوريال عطية	إسحاق عبيد
٨٩٣- عبادة الإنسان الحر	برتراند راسل	محمد قدرى عمارة
٨٩٤- الطريق إلى مكة	محمد أسد	رفعت السيد على
٨٩٥- وادى الفوضى (رواية)	فريدريش دورينمات	يسرى خميس
٨٩٦- شعر الضفاف الأخرى	نخبة	زين العابدين فؤاد
٨٩٧- اختراق الجزيرة العربية	ديفيد جورج هوجارث	صبرى محمد حسن
٨٩٨- الإسلام والعلم	برويز أمير على	محمود خيال
٨٩٩- الدبلوماسية القاطعة	بيتر مارشال	أحمد مختار الجمال
٩٠٠- تيارات نقدية محدثة	مقالات مختارة	جابر عصفور
٩٠١- مختارات من شعر لى جاو شينج	لى جاو شينج	عبد العزيز حمدى
٩٠٢- آلهة مصر القديمة وأساطيرها	روبرت أرنولد	مروة الفقى
٩٠٣- أفلام ومناهج (مج١)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٤- أفلام ومناهج (مج٢)	بيل نيكولز	حسين بيومى
٩٠٥- تراث الهند	ج. ت. جارات	جلال السعيد الحفناوى
٩٠٦- أسس الحوار فى القرآن	هيربرت بوسه	أحمد هويدى
٩٠٧- أرثر.. متعة الحياة (رواية)	فرانسواز جيرو	فاطمة خليل
٩٠٨- الحلقة النقدية	ديفيد كوزنز هوى	خالدة حامد
٩٠٩- الفنون والآداب تحت ضغط العولمة	جوويست سمايرز	طلعت الشايب
٩١٠- بروميثيوس بلا قيود	دافيد س. لينديس	مى رفعت سلطان

٩١١-	غبار النجوم	جون جريبين	عزت عامر
٩١٢-	ترجمات يحيى حقى (جـ١) (ميراث الترجمة)	روايات مختارة	يحيى حقى
٩١٣-	ترجمات يحيى حقى (جـ٢) (ميراث الترجمة)	مسرحيات مختارة	يحيى حقى
٩١٤-	ترجمات يحيى حقى (جـ٣) (ميراث الترجمة)	ديزموند ستيوارت	يحيى حقى
٩١٥-	المرأة فى أثينا: الواقع والقانون	روجر چست	منيرة كروان
٩١٦-	الجدلية الاجتماعية	أنور عبد الملك	سامية الجندى وعبدالعظيم حماد
٩١٧-	موسوعة كمبريدج (جـ١)	نخبة	إشراف: أحمد عتمان
٩١٨-	موسوعة كمبريدج (جـ٤)	نخبة	إشراف: فاطمة موسى
٩١٩-	موسوعة كمبريدج (جـ٩)	نخبة	إشراف: رضوى عاشور
٩٢٠-	خليل جبران: حياته وعالمه	چين جبران و خليل جبران	فاطمة قنديل
٩٢١-	لله الأمر (رواية)	أحمدو كوروما	ثريا إقبال
٩٢٢-	الموريسكيون فى إسبانيا وفى المنفى	ميكيل دى إيبالثا	جمال عبد الرحمن
٩٢٣-	ملحمة حرب الاستقلال (شعر)	ناظم حكمت	محمد حرب
٩٢٤-	حتشبسوت: عظمة وسحر وغموض	كريستيان دى روش نوبلكور	فاطمة عبد الله
٩٢٥-	رمسيس الثاني: فرعون المعجزات	كريستيان دى روش نوبلكور	فاطمة عبد الله
٩٢٦-	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ٢، مجـ١)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٩٢٧-	ترحال فى صحراء الجزيرة العربية (جـ٢، مجـ٢)	تشارلز دوتى	صبرى محمد حسن
٩٢٨-	سجون الضوء	كيتى فرجسون	عزت عامر
٩٢٩-	نشأة الإنسان (مجـ١)	تشارلس داروين	مجدى المليجى
٩٣٠-	نشأة الإنسان (مجـ٢)	تشارلس داروين	مجدى المليجى
٩٣١-	نشأة الإنسان (مجـ٣)	تشارلس داروين	مجدى المليجى
٩٣٢-	حدائق السحر فى دقائق الشعر (ميراث الترجمة)	رشيدالدين العمرى	إبراهيم الشواربى
٩٣٣-	اللاعقلانية الشعرية	كارلوس بوسونيو	على منوفى
٩٣٤-	محنة الكاتب الأفريقى	تشارلز لارسون	طلعت الشايب
٩٣٥-	تاريخ الفن الألمانى	فولكر جيبهارت	علا عادل
٩٣٦-	بيولوجيا الجحيم	إد ريچيس	أحمد فوزى عبد الحميد
٩٣٧-	هيا نحكى (قصص أطفال)	أحمد ندالو	عبدالحى سالم
٩٣٨-	الأنطولوجيا السياسية عند مارتن هيدجر	پيير بورديو	سعيد العليمى
٩٣٩-	سجن العقل	ستيفن چونسون	أحمد مستجير
٩٤٠-	اليابان الحديثة: قضايا وآراء	مجموعة مقالات	علاء على زين العابدين
٩٤١-	الجماليات لم يولدن بعد	أى كوينى أرماه	صبرى محمد حسن
٩٤٢-	القرن الجديد	إريك هوبسبوم	وجيه سمعان عبد المسيح
٩٤٣-	لقاء فى الظلام	مختارات من القصص الأفريقية	محمد عبد الواحد
٩٤٤-	الكونترابا‌ص	پاتريك زوسكيند	سمير جريس
٩٤٥-	أحلام يقظة جوال منفرد (ميراث الترجمة)	چان چاك روسو	ثريا توفيق
٩٤٦-	الزار ومظاهره المسرحية فى إثيوبيا	ميشيل ليريس	محمد مهدى قناوى
٩٤٧-	ماوراء المعنى والحقيقة	برتراند راسل	محمد قدرى عمارة
٩٤٨-	أفريقيا منذ عام ١٨٠٠	رونالد أوليڤر وأنتونى أتمور	فريد چورچ بورى

٩٤٩- مقبرة الصدأ	أندريه فيش	نافع معلا
٩٥٠- في علم الكتابة	چاك دريدا	منى طلبة وأنور مغيث
٩٥١- الاتهام (رواية)	فريدريش دورينمات	عماد حسن بكر
٩٥٢- العبد ومسرحيات أخرى	أميرى بركة	نعيمة عبد الجواد
٩٥٣- مختارات من الشعر الإسباني (جـ٢)	نخبة من الشعراء	على عبد الرءوف البمبي
٩٥٤- الأسس الاجتماعية للسياسة التوسعية في عهد محمد علي	فرد لوسون	عنان الشهاوى
٩٥٥- الطب والأطباء	سيلفيا شيفولو	ماجدة أباظة
٩٥٦- نعم، ليست لدينا نيوترونات	أ. ك. ديوني	سمير حنا صادق
٩٥٧- الحركات الاجتماعية: (١٧٦٨-٢٠٠٤)	تشارلز تلي	ربيع وهبة
٩٥٨- أصوات على هامش الحرب	مريام كوك	صلاح حزين

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٠٠٦/١٦٧٢

تقوم هذه الدراسة بمهمتين فى آن واحد : التعريف بمجموعة جديدة من الكاتبات العربيات اللائى تجمع بينهن خلفية مشتركة هى كل من بيروت ، والحرب اللبنانية ؛ والمهمة الأخرى هى دراسة الأدب العربى الحديث، خاصة ذلك الأدب الذى يتناول تلك الحرب ، وذلك من وجهة نظر النظرية الأدبية النسوية المعاصرة . والمهمتان غير متساويتين ؛ فالأولى استكشافية ومتشعبة والثانية تحليلية وشاملة ، إلا أن الثانية لا تصبح ذات قيمة إلا حين يتم تأمين الأولى.

